cahiers du CINEMA

Dziga Vertov : Textes

Christian Metz : Cinéma et idéographie

Entretien avec P. et V. Taviani

P. Kané : "Sous le signe du Scorpion"

J.-L. Comolli : Le réalisateur à vingt têtes

J.-P. Oudart : L'effet de réel



numéro 228 mars-avril 1971 6 francs

cahiers du CINEMA



et V. Taviani : « Sous le signe du Scorpion ».



Glauber Rocha : « Têtes coupées » (Cinémas Associés).

No 228 MARS-AVRIL 1971

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle de Cinéma. 39, rue Coquillière, Paris-1er - Administration-Abonnements : 236-00-37. Rédaction-Publicité : 236-92-93.

LES CAHIERS PUBLIERONT

TEXTES

Relecture du cinéma américain classique (collectif) :
« Intolerance » de D.W. Griffith
« Honeymoon » de Leo McCarey
« Under Capricorn » d'A. Hitchcock
« Sylvia Scarlett » de G. Cukor

Economie et politique du cinéma français (collectif)
Entretien avec Bernardo Bertolucci sur « Le Conformiste »
Fonction critique, par J. Narboni
Idéologie de la technique (collectif)
Le détour par le direct (3), par J.-L. Comolli
Le film historique, par Sylvie Pierre
Fonctions du montage, par J. Aumont

NUMEROS SPECIAUX

Jean Rouch
« Groupe Dziga Vertov » (J.-L. Godard, J.-P. Gorin)
Cinéma français
F.W. Murnau

LIVRES

Dans la collection 10/18 :
Ecrits de Dziga Vertov
Aux Editions Christian Bourgois :
S.M. Eisenstein : Œuvres

ÉDITORIAL

1. Pour un anniversaire

Nos lecteurs se rappellent qu'en novembre 1969 un conflit éclatait entre la rédaction des **Cahiers** et le groupe Filipacchi, qui était alors le propriétaire largement majoritaire des Editions de l'Etoile. Inquiété par l'évolution de la revue, par la ligne politique et théorique de plus en plus explicite qu'elle entendait suivre, Daniel Filipacchi et son état-major se mirent « en grève » pour y faire obstacle. L'une de leurs « revendications » était que la rédaction accepte un comité de patronage-surveillance largement éclectique et comprenant une dizaine de critiques parisiens de tous bords — dont la plupart, d'ailleurs, se récusèrent. Nous refusions évidemment cette formule qui ne pouvait viser qu'à liquider — sous couvert d'objectivité et d' « ouverture » — le travail théorique/politique entrepris par la revue. Les positions de la rédaction d'une part (soutenue par les anciens rédacteurs des **Cahiers** figurant au Comité de rédaction) et du propriétaire d'autre part, devenant alors totalement incompatibles, il fut évident que, désormais, il ne serait plus possible de continuer à tenir, à l'intérieur du Groupe Filipacchi une ligne rédactionnelle aussi indépendante que pendant les cinq années précédentes. La seule solution, pour nous, était la séparation. Daniel Filipacchi en fut d'accord, mais fixa alors pour la cession de ses parts un prix excédant de beaucoup les possibilités réunies de la rédaction. Il nous a donc fallu trouver de l'aide, ce qui se fit de plusieurs façons : par l'achat de parts, par des prêts, par des avances correspondant à de la publicité ou à des droits de traduction. Nous remercions ici à nouveau ceux qui nous ont alors soutenus de leur appui financier et/ou moral.

C'est ainsi que nous avons pu, dès mars 1970, reparaître, notre liberté rédactionnelle étant garantie par le fait que la rédaction, dans son ensemble, détient désormais 44,5 % des parts de Editions de l'Etoile, et surtout par le fait qu'il fut clairement entendu avec les autres actionnaires de notre revue qu'ils n'y exerceraient évidemment aucun « droit de regard ». C'est donc, avec la signature dans le courant du mois de février des derniers actes officiels, cet anniversaire que signale cet éditorial.

2. Un peu d'économie

Au moment où nous assurions ainsi notre indépendance rédactionnelle, nous nous trouvions, du même coup, privés de l'appui qu'avait représenté un groupe de presse important, ayant assuré efficacement la gestion des Editions de l'Etoile, et représenté une garantie financière appréciable. Rien n'était donc joué, et certains, même parmi nos amis, doutèrent que nous puissions, par nos propres moyens, en assurant nous-mêmes la gestion, et sans concessions « commerciales », continuer à faire paraître la revue normalement. Jusqu'à présent, du fait de notre propre travail — mais aussi de l'appui constant de nos lecteurs —, les résultats sont encourageants :

En un an (du 1er mars au 1er mars) nous avons fait paraître dix numéros, au lieu de onze à douze habituellement. (Chacun de ces numéros — imprimé très serré — contient une quantité de texte bien supérieure à celle des numéros des années précédentes.)

Durant la même période, le nombre de nos abonnés, qui n'a que très peu varié, est passé de 4 375 (nº 217) à 4 540 (nº 228). Le nombre moyen d'exemplaires vendus dans le mois suivant la parution de chaque numéro est passé de 4 766 en 1969 à 5 021 en 1970 (2 000 numéros supplémentaires étant vendus dans les mois suivant chaque parution) : légères augmentations dont nous nous gardons bien de nous tenir assurés pour l'avenir.

Faut-il le préciser ? Si nous attirons l'attention de nos lecteurs, après un an de fonctionnement autonome, sur ces considérations d'ordre économique, ce n'est évidemment pas pour nous décerner un satisfecit qui serait pour le moins hâtif. Ce n'est pas non plus (comme on nous en a bêtement et aigrement accusés) par vanité de « possédants » (!), ni par « économisme » : simplement, devant assurer la marche de la revue sur tous les plans à la fois, les « questions d'argent » sont pour nous vitales, pratiquement et théoriquement. Il nous semble y avoir cohérence absolue entre la responsabilité de la rédaction et de la gestion des **Cahiers** ; et la même cohérence, à demander à nos lecteurs à la fois leur soutien **pratique** (en s'abonnant, en diffusant la revue, en organisant rencontres, projections et débats) et leur soutien **théorique** (par un **travail** de lecture que nous ne nous sous-estimons pas, par des lettres et des avis qui nous sont indispensables). — La Rédaction.

Cinéma et idéographie

par Christian Metz

Ce texte est le chapitre 6 de la section XI (intitulée « Cinéma et écriture ») de Langage et cinéma, *à paraître en avril 1971 aux Editions Larousse, dans la collection « Langue et langage » dirigée par Jean Dubois. Nous reviendrons dans un prochain numéro sur les points soulevés par Christian Metz dans cet important texte.*

En poursuivant l'examen des comparaisons multiformes que l'on établit (ou que l'on pourrait établir, comme en XI. 5.) entre le cinéma et l'écriture, on rencontre celle qui revient le plus souvent chez les théoriciens du film. Elle consiste à rapprocher, sélectivement, le cinéma de l'écriture *idéographique* et d'elle seule.

Le thème a fait son apparition de bonne heure. Dès 1919, dans un article du *Crapouillot*, Victor Perrot s'écriait à propos du cinéma : « C'est une écriture, l'ancienne écriture idéographique ! ». Au long d'une série d'études publiées dans *Ciné-France* et *Stars et films* entre 1932 et 1937, Georges Damas (qui signe parfois Georges d'Aydie) mettait en regard l'évolution du cinéma et celle de l'idéographie ancienne ; l'essai intitulé *Rythmes du monde* apportait des conclusions générales : « L'image cinématographique est un signe de la pensée d'un auteur au même titre que l'ont été les premiers dessins à l'ocre sur les grottes préhistoriques, un signe comme les hiéroglyphes égyptiens, comme les caractères chinois, comme les écritures primitives de l'Amérique ». Plus près de nous, le même rapprochement est repris, avec moins d'insistance, par Marcel Martin[1] et Jean-R. Debrix[2]. Mais c'est Eisenstein qui a poussé le plus loin la comparaison, notamment dans ses articles de 1929[3]. Dans l'accent mis cette année-là sur le problème de l'idéogramme, on retrouve l'influence profonde qu'avaient eue sur le théoricien soviétique les représentations de théâtre Kabuki données en 1928 par une troupe japonaise de tournée en Russie ; de la culture japonaise, Eisenstein est passé à l'idéogramme, par une assimilation un peu rapide, comme il lui arrive parfois. L'écriture japonaise, estime-t-il, parvient à signifier une notion abstraite, qui ne saurait être dessinée, par l'association convenable de deux idéogrammes représentant chacun un objet perceptible par un signe figuratif (cette vue de l'idéographie est un peu simplifiée). L'auteur donne quelques exemples : « oreille » + « porte » = « écouter », « cœur » + « couteau » = « chagrin ». Le cinéma procède de même, poursuit-il, qui ne peut que rapprocher par le montage des fragments toujours figuratifs, puisque photographiques.

Dans son *Bréviaire du cinéma*[4], Charles Ford a dressé une liste des commentateurs qui de très bonne heure, dès les années 1920, ont vu dans le cinéma un langage : il est frappant que pour nombre d'entre eux cette notion de « langage » se précise dans le cas du cinéma en « écriture idéographique ». Voilà donc un thème assez répandu.

On voit bien ce qui le rend tentant, et qui a été brièvement indiqué plus haut (chap. XI. 1.) : alors que l'écriture phonétique, dans la mesure où elle est vraiment telle, note le code phonologique, l'idéographie et le cinéma ont ceci de commun de n'être pas des codes substitutifs, de ne pas référer à la langue articulée ; ils paraissent noter directement un objet de la perception, une pensée, une image mentale, un état de conscience : « directement », c'est-à-dire du moins « hors l'analyse des sons », pour reprendre une formule de Ricciotto Canudo dans *L'usine aux images*[5]. Formule qui évoque ce que disait Antonin Artaud dans l'« Avant-propos »[6] qu'il avait rédigé pour *La coquille et le clergyman* (film de Germaine Dulac auquel il avait collaboré) —, ainsi que la théorie de Bela Balazs

(1) *Le langage cinématographique* (op. cit.), p. 28.
(2) *Les fondements de l'art cinématographique* (Paris, Ed. du Cerf, 1960), p. 10.
(3) D'une part « The filmic fourth dimension », in *Kino* (Moscou), 27 août 1929. D'autre part « The cinematographic principle and the ideogram », post-face à *Yaponskoye Kino* (= « Le cinéma japonais ») de N. Kaufman, Moscou, 1929. — Repris l'un et l'autre dans *Film form* (op. cit.). — Passages cités : respectivement p. 65-66 et p. 29-30 + 35-36 (pagination de l'édition globale avec *The film sense*, op. cit.).

(4) Paris, Jacques Melot, 1re éd. 1945.
(5) Paris (Ed. Etienne Chiron) et Genève (Office Central d'Edition), 1927.
(6) Ce texte ne figure pas dans le tome III des *Œuvres complètes* publiées par Gallimard. (ce tome, paru en 1961, regroupe entre autres les principaux écrits cinématographiques d'Artaud.) On en trouve un extrait dans l'anthologie de Pierre Lherminier, *L'art du cinéma* (Paris, Seghers, 1960), p. 57-59.

dans *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*[7] : le cinéma nous a ré-appris à lire le visage humain, devenu inintelligible depuis qu'on n'écoute plus que sa voix. (La position de Balazs, malheureusement, est liée à l'idée qu'il aurait existé, à époque ancienne, quelque langage gestuel absolument complet et fonctionnant à lui seul comme un vernaculaire, en l'absence de toute expression phonique ; c'est de là que l'humanité serait passée ensuite aux langues; on sait qu'en linguistique même, Marr et Van Ginneken ont soutenu des idées un peu semblables, mais qu'elles ont été abandonnées par les recherches ultérieures, faute d'un minimum d'indices convergents).

Les rapprochements entre le cinéma et l'idéographie, dont on voit bien le fondement, laissent évidemment de côté l'élément verbal des films parlants. C'est d'ailleurs à l'époque où le cinéma était muet qu'ont eu lieu la plupart des commentaires semblables à ceux qu'on vient de citer. Entre temps, il est devenu sonore, ce que n'est pas l'idéogramme : importante différence dans la matière de l'expression. Mais qui ne saurait emporter une conclusion à elle seule, car il reste les principes de composition et d'agencement. Et aussi parce que certaines données sonores comme le *bruit* — le bruit qui au cinéma est du côté de l'image, presque « dans » elle — pourraient, si les commentateurs avaient raison, être plus ou moins analogues à l'idéogramme sur le plan structural, malgré la transposition sensorielle. Ce n'est donc pas là qu'est le centre de la question.

Ce qui est plus important, c'est qu'il n'existe aucune écriture qui soit aussi pleinement « idéographique » que l'est, dans cette conception, la bande-images du cinéma lui-même. Les écritures connues mêlent des graphèmes de plusieurs sortes. Les écritures idéographiques ne sont formées qu'en partie de caractères idéographiques; ce sont par exemple les morphogrammes ou les pictogrammes, représentations simplifiées mais reconnaissables d'un objet perceptible (un arbre, un cheval...). Mais on y trouve aussi des exposants relationnels directement abstraits. Et également des « dactylogrammes », comme l'ont montré les recherches de Tchang Tcheng Ming[8] : ces derniers ne notent pas le contour « stylisé » de l'objet, mais représentent schématiquement le *geste* qui désignait l'objet dans un code gestuel qu'utilisait la même ethnie : ce sont des notations de second degré, qui se retrouvent à cet égard sur le même plan que les caractères alphabétiques, même si le code qu'ils relayent est gestuel et non phonique ; en un sens, ils ne sont pas « idéographiques », puisqu'ils n'écrivent pas l' « idée ». Les écritures idéographiques comportent aussi des graphèmes phonétiques (ou parfois mixtes, et en voie de phonétisation), qui réfèrent à certains éléments de la langue que parlait la communauté au même moment ; on sait qu'au cours de l'évolution historique des écritures à dominance idéographique, la proportion de ces graphèmes phonétiques s'est peu à peu accrue (voir par exemple Gustave Guillaume[9], J.J. Gelb[10], et les historiens de l'écriture).

Mais inversement, dans nos écritures modernes à dominance phonétique et « substitutive », certains graphèmes notent directement une opération intellectuelle, ou introduisent une précision qui échappe au détour par la phonie et n'a aucun équivalent dans l'énoncé oral : astérisques, accolades, parenthèses (= c'est le discours phonique qui, par rétro-action, dit quelquefois « entre parenthèses »), crochets et tirets, certains guillemets, l'accent grave sur le « à » préposition (qui est ainsi distingué, par écrit mais non oralement, du « a » verbe)[11], dualité du point-virgule et du point (qui correspondent oralement à une même pause), etc. Ces signes, d'une certaine façon, sont idéographiques.

La situation est donc moins simple que ne le pensaient ceux qui assimilaient le cinéma à une écriture idéographique, et l'existence de cette dernière *en un tel sens* — qui, pour soutenir le rapprochement au niveau où il était posé, devrait consister par exemple en une séquence homogène de morphogrammes — n'a jamais pu être attestée par les recherches. On ne saurait comparer le cinéma à une écriture idéographique « pure » qui n'existe pas, et dont ce qui se rapproche le plus est justement la bande-images du cinéma lui-même (ainsi que certaines autres productions iconiques modernes) —, bande-images qui toujours représente « directement » l'objet de la perception (= photogrammes) ou désigne directement une opération de pensée (comme dans le fondu au noir, évoquant l'idée d'une séparation forte), restant « idéographique » dans un cas comme dans l'autre, et lors même qu'elle cesse d'être photographique (un fondu n'est pas une photographie). On a l'impression que certains commentateurs se représentaient l'idéographie sur le modèle du cinéma, et comparaient le cinéma à lui-même. D'autre part, la bande-images comporte des *mentions écrites*, et ces dernières recourent tantôt à l'écriture phonétique, tantôt à l'écriture idéographique, selon le pays producteur du film. La « comparaison », décidément, n'est pas de tout repos...

Il reste évidemment que le cinéma pourrait ressembler, sinon aux écritures idéographiques telles qu'elles existent ou ont existé, du moins à ce qu'il y a en elles de vraiment idéographique. Un rapprochement reste possible entre le langage cinématographique et le principe idéographique lui-même.

Ici surgissent de nouvelles difficultés. Les plus véri-

(7) Vienne, 1924, Deutsch-Osterreichischer Verlag.

(8) *L'écriture chinoise et le geste humain,* Paris, 1937, thèse de doctorat. C'est sur cet ouvrage que s'appuyait la théorie de Van Ginneken dont on a parlé plus haut, et qui n'est plus acceptée aujourd'hui. Mais les faits apportés par Tchang Tcheng Ming restent.

(9) Compte rendu de *La reconstruction typologique des langues archaïques de l'humanité* (ouvrage de Van Ginneken, 1939) dans le tome XL du *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris,* daté de 1938, paru plus tard.

(10) *A study of writing, the foundation of grammatology,* 1952, Chicago (University of Chicago Press) et Londres (Routledge and Kegan Paul). — Délcin progressif du « sémasiographique » (= notation non phonétique) au profit du « phonographique » (= écriture en relation avec la phonie).

(11) Déjà noté par Buyssens (op. cit.), p. 49-52.

tables, d'ailleurs, ne sont pas celles qui pourraient venir à l'esprit, et que l'on trouve clairement exposées (ou simplement soupçonnées, selon les cas) chez d'autres théoriciens du film, hostiles pour leur part à la conception idéographique du cinéma. Il n'est pas certain, en effet, qu'il faille opposer le *schématisme* propre à l'idéogramme — l'idéogramme qui, comme on sait, n'est pas le dessin, qui désigne tous les arbres par un graphème unique, aux contours « normalisés », figurant la notion générale d'arbre sans *représenter* aucun arbre particulier — à la richesse concrète de l'image cinématographique, qui ne peut nous montrer que des arbres singuliers avec les nodosités de leur tronc et tout le détail frémissant de leur feuillage. On sépare un peu trop, parfois, le visuel-concret (image filmique) du visuel-abstrait (idéogramme) ; les travaux de Jean Mitry, qui échappent aux critiques qui vont suivre, n'échappent pas entièrement à celle-ci. Ailleurs, on oppose trop brutalement l'idéogramme comme signe *conventionnel* (bien que non arbitraire) à l'image filmique donnée pour non-conventionnelle et purement analogique, pour une « imprimerie de la réalité » ou un « langage d'objets » comme disait André Bazin[12], principal représentant de la tendance (dite parfois « cosmophanique ») qui accorde au langage cinématographique la toute-puissance du « naturel ». Car lorsque c'est ainsi que l'on réfute la nature idéographique du cinéma, on s'expose à un danger qui, à certains égards, est l'inverse de celui qui guettait les théoriciens du muet friands d'idéographie : on se trompe moins qu'eux sur le compte de l'idéogramme, mais on s'illusionne beaucoup sur celui du cinéma.

Dans *Le langage et la pensée*[13], le psychologue Henri Delacroix remarquait que l'idéogramme, s'il ne note pas le *mot* de la langue phonique, note cependant un concept qui, par ailleurs, a un *nom* dans cette langue (c'est sa théorie de l' « idée-mot », qui insistait sur ce que l'idéogramme a de conventionnel et de codifié) : mais ne retrouve-t-on pas un phénomène du même genre au cinéma et dans toutes les images « concrètes », avec les codes de nomination iconiques dont nous avons parlé plus haut, et qui associent latéralement la langue à l'identification des objets visuels ? De l'absence matérielle de la langue, il ne faut pas conclure trop vite à son absence codique. Paradoxalement, elle est plus présente dans les images concrètes qu'en idéographie.

Le schématisme, qui est un principe mental et notamment perceptif, déborde de beaucoup le champ des schémas au sens courant du terme (= schémas matérialisés, comme l'idéogramme), et la vision la plus concrète est un processus classificatoire. L'image cinématographique, ou photographique, n'est *lisible* (intelligible) que si on y reconnaît des objets (comme y insistait encore Antonin Artaud à propos de *La coquille et le clergyman*), et « reconnaître », c'est ranger dans une classe, de telle sorte que l'arbre-comme-concept, qui ne figure pas explicitement dans l'image, s'y trouve ré-introduit par le regard. On sait aussi, par les études technologiques (notamment télévisuelles) et par les théories informationnelles de la perception, que l'image la plus fidèlement figurative est analysable en un certain nombre d'éléments discrets et géométriques (points, spots, « lignes », etc.) ; Abraham Moles a réalisé des films expérimentaux où la chose est mise en évidence avec humour. Les recherches modernes, tant en sémiologie qu'en psychologie de la perception, en anthropologie culturelle ou même en esthétique (Pierre Francastel), ne permettent plus d'opposer aussi simplement qu'à l'époque de Saussure le conventionnel au non-conventionnel, le schématique au non-schématique. Elles aboutissent plutôt à distinguer des *modes* et des *degrés* de schématisation ou au contraire d'iconicité (« degrés d'iconicité » chez Abraham Moles, par exemple).

Mais ce sont justement ces degrés et ces modes qui différencient l'image cinématographique de l'idéogramme. Leur écart est chose importante. Il n'est pas indifférent que la notation porte sur les traits pertinents de la reconnaissance et sur eux seuls, éliminant ainsi l'*inscription matérielle* des autres, comme c'est en gros le cas dans le morphogramme —, ou au contraire le « texte » lui-même, comme il en va au cinéma, n'offre au regard les traits d'identification que mêlés à tous les autres, et sans indication explicite de leur emplacement : il est vrai que le spectateur, aussi longtemps qu'il comprend l'image, *fera lui-même l'idéogramme*, mais il est vrai aussi que c'est à lui de le faire, alors que l'idéographie (par des voies d'ailleurs très variables) le lui présente tout fait. Le trajet, au cinéma, est un peu plus long, il est aussi moins sûr : l'objet est reconnu plus ou moins vite, plus ou moins bien, il y a des fausses pistes et des surprises, qui n'ont pas leur équivalent morphogrammatique mais que certains films exploitent électivement (films fantastiques, films d'horreur, certains films à « suspense », etc.).

De façon plus générale, si on ne prend pas en compte la différence entre les schématismes de l'idéogramme et ceux qui permettent la perception de l'image filmique, on ne peut pas comprendre le potentiel *polysémique* propre à cette dernière (dont la lecture, lors même qu'elle ne s' « égare » pas décidément, peut hésiter ou se répartir entre plusieurs séries simultanées), ni ses trucages (dont on ne se donne la peine que parce que le trucage plus fondamental des segments non-truqués n'apparaît pas, et c'est pourquoi nul ne truque un schéma ostensible), ni tous ses jeux sur l'*impression de réalité* (= mystifications réalistes et irréalistes).

Il n'est pas sans objet, à cet égard, de rappeler les ressemblances partielles de la perception filmique avec la perception de la vie quotidienne (dite parfois « perception réelle »), ressemblances que certains auteurs (dont nous) ont parfois mal interprétées. Elles ne tiennent pas à ce que la première est naturelle, mais à ce que la seconde ne l'est pas ; la première est codée, mais ses codes sont en partie les mêmes que ceux de la seconde. L'*analogie*, comme l'a montré clairement Umberto Eco[14], n'est pas entre l'effigie et son modèle,

(12) Dans « Le langage de notre temps », contribution à *Regards neufs sur le cinéma* (ouvrage collectif dirigé par Jacques Chevallier, Paris, Seuil, 1re éd. 1953).
(13) Paris, Alcan, 1924, p. 342.

(14) *La struttura assente* (op. cit.), chap. B.1.II.3. ; en français, dans *Communications*, nº 15, 1970 : p. 14-15.

mais elle existe bien — tout en restant partielle — entre les deux situations perceptives, entre les modes de déchiffrement qui amènent la reconnaissance de l'objet en situation réelle et ceux qui amènent sa reconnaissance en situation iconique, dans l'image fortement figurative comme celle du film (mais non comme l'idéogramme).

A ceci se rattache une autre différence. L'image cinématographique, est-il besoin de le rappeler, ne peut désigner *directement* que des objets visuels. Il est vrai, et les esthéticiens du cinéma l'ont dit, qu'elle parvient à suggérer des impressions sensorielles d'ordre non-visuel, en présentant des objets visibles qui leur sont habituellement associés dans l'expérience courante. Et aussi que le film — le film plutôt que l'image — peut arriver, par des associations convenables de « plans » (ou de « motifs » à l'intérieur du plan), à orienter l'esprit du spectateur vers des objets idéaux et non-sensoriels, comme des notions abstraites ou des raisonnements de divers ordres ; ce « montage intellectuel », on le sait, était un des grands rêves d'Eisenstein. Mais on voit du même coup que, pour les données extra-visuelles ou abstraites, l'image filmique recourt à des désignations en quelque sorte latérales, qui précèdent soit par métonymie (= éléments sensoriels autres que visuels), soit par périphrase et suggestion discursive (= éléments non-sensoriels). Dans l'idéographie, au contraire, il arrive que certains de ces éléments soient directement *dénotés* par un graphème dont c'est là la seule fonction, et qui ne se contente pas d'orienter l'attention vers eux mais les convoque expressément, à la façon dont le ferait, dans la langue phonique, une *nomination*.

Ces écarts de codage entre le cinéma et l'idéographie s'accroissent sensiblement lorsqu'on passe de la bande-images du film à sa bande sonore. Ce n'est pas exactement, et pas seulement, parce que cette bande est sonore alors que l'idéogramme est visuel, car le degré de schématisation pourrait demeurer analogue ou voisin par-delà la différence sensorielle. Mais c'est que, dans les faits, il ne le demeure pas ; les technologies cinématographiques autorisent des reproductions sonores d'une plus haute fidélité que les reproductions visuelles, et donc d'un degré moindre de schématisation ; le fonctionnement de la perception filmique et celui de la perception réelle se ressemblent davantage pour le son que pour l'image ; à l'écoute « naïve », il y a peu de différence phénoménale entre le son enregistré et le son directement entendu, si du moins les techniciens s'en sont donné la peine.

Les *modes* de schématisation interviennent aussi. Dans l'image, certains éléments sont *ouvertement* codés : le rectangle écranique, l'absence de ce que les psychologues appellent la « troisième dimension réelle » (= binoculaire), et donc la régulière supplétion par l'impression dite de profondeur (= perspective monoculaire + mouvement) n'échappe pas à celui même qui supplée sans effort, etc. ; les faits de ce genre, qui ont été étudiés de près par la filmologie et par certains esthéticiens du cinéma[15], vont à l'encontre de l'impression de réalité ; or il n'existe pas, en matière de son filmique, des distorsions manifestes de même importance (cela tient en partie à ce que l'ancrage spatial d'un son est plus faible et plus vague que celui d'une donnée visuelle).

Avec le son, d'autre part, c'est la parole qui envahit le film ; la parole *non-écrite,* si l'on ose dire. Et avec la parole, la langue, que contourne justement l'idéographie : différence codique, qui est évidemment de grande portée.

La même remarque s'applique à la musique. On sait pourtant que les représentations muettes étaient régulièrement accompagnées par un pianiste ou un petit orchestre. Mais cette musique, qui agrémentait le spectacle de l'extérieur, n'était pas intégrée au texte du film ; c'était un élément cinématographique non-filmique, alors que la série musicale du film sonore est cinématographique-filmique. Le changement est donc important ; la musique ne participe plus seulement à l'institution cinématographique, mais au discours cinématographique lui-même.

Et puis, bien sûr, il y a la différence physique mentionnée plus haut, et qui tient pour sa part à la bande sonore dans son entier : le texte global du cinématographe, dans sa matérialité, s'adresse aussi à l'oreille, alors que l'idéographie n'a pas de « volet » auditif. Au total, et comme il est normal, l'avènement du « parlant » a éloigné le cinéma de l'idéographie.

Mais plus curieusement, c'est aussi (et peut-être surtout) pour des raisons visuelles qu'il l'en a éloigné. La présence du son a rétro-agi sur l'image, et en a écarté certaines formes de construction, recherchées par les films muets les plus inventifs, et qui évoquaient un peu l'idéographie. L'absence de la parole et du bruit obligeait, ou en tout cas encourageait, à des ingéniosités combinatoires qu'a abandonnées le cinéma moderne, et dont le principe général est à peu près celui qu'indiquait Eisenstein dans la citation qui figure plus haut (« cœur » + « couteau » = « chagrin », etc.). Ainsi ce montage dû à Eisenstein lui-même, au début de *La Ligne générale* (« L'ancien et le nouveau »), film qui date justement de l'année 1929, où l'auteur s'intéressait vivement à l'écriture idéographique. Lors d'un par-

(15) Ils tiennent une grande place dans les écrits de Rudolf ARNHEIM, Bela BALAZS, Jean MITRY, dans *L'univers filmique* (ouvrage collectif déjà cité), etc. —, et d'autre part dans l'ensemble des premiers numéros de la *Revue internationale de Filmologie* (articles de MICHOTTE VAN DEN BERCK, Cesare L. MUSATTI, Yves GALIFRET, René ZAZZO, R.C. OLDFIELD, etc.) ainsi que dans *L'esperienza cinematografica* de Dario F. ROMANO (1966) ; nous en avons parlé nous-même dans « A propos de l'impression de réalité au cinéma », premier texte des *Essais sur la signification au cinéma.*
Ils sont revenus à l'ordre du jour depuis 1968-69, avec l'intervention de la revue *Cinéthique* (Paris) et, à sa suite, de l'équipe *Collectif Quazar* (Bruxelles), qui voudraient renouveler la problématique en montrant que l'impression de réalité est en elle-même une idéologie. A notre avis, il y a certainement quelque chose de juste dans cette position, mais ses tenants la présentent sous une forme trop monolithique, insuffisamment technique et circonstanciée (= sous-estimation des autonomies relatives et des médiations).

tage d'héritage, deux frères scient en deux leur misérable isba ; la femme de l'un d'eux les regarde avec consternation ; le montage fait alterner systématiquement les gros plans de la scie et ceux du visage de l'épouse : « Scie » + « visage » = « consternation », pourrait-on dire. On voit d'ailleurs que la ressemblance de cette idéographie avec la véritable restait approximative (Bela Balazs[16] considérait la séquence de l'isba comme le décalque d'une métaphore *verbale* : « fendre le cœur », etc.). Mais le problème, pour nous, n'est pas là : l'idéographie du cinéma ne peut être qu'approximative, et l'influence inconsciente de la langue (si Balazs a raison) n'est que trop compréhensible ; ce qui reste, dans les montages de ce genre — dont on a beaucoup parlé à propos des notions et des querelles du « montage intellectuel », du « montage des attractions », etc. —, c'est une sorte d'inspiration idéographique, d'ordre évidemment assez général, mais qui est en recul dans le cinéma parlant, car elle tenait pour une part à ce que l'image, réduite à elle-même, explorait plus systématiquement toutes ses virtualités internes. Ces problèmes ont été souvent abordés par les esthéticiens du cinéma, et par nous-mêmes dans un autre ouvrage[17].

Avec l'exemple tiré du film d'Eisenstein, on touche déjà aux modes d'enchaînement des images successives. La comparaison du cinéma et de l'idéographie ne se réduit pas à celle de l'image cinématographique et de l'idéogramme ; il faut aussi mettre en regard les deux types de séquentialité. C'est d'ailleurs à ce niveau que le rapprochement, dans certains cas, a été proposé. L'étude de Georges Damas mentionnée au début de ce chapitre constate, dans un autre passage, que « le mécanisme de la transposition du sens [au cinéma], la conquête progressive du symbolisme et de l'accès à l'abstraction est actuellement visible » ; de même, lorsque Eisenstein nous dit qu' « oreille » + « porte » = « écouter », il met l'accent sur la relation des images autant que sur le statut idéographique de chacune d'elles.

Toutefois, le *mouvement* est absent des enchaînements idéographiques, alors qu'il joue au cinéma un rôle très important : différence dans la matière de l'expression, mais aussi dans les systèmes de l'enchaînement eux-mêmes : les configurations cinématographiques qui forment le montage reposent autant sur la mouvance que sur la séquentialité proprement dite, comme on l'a vu ailleurs.

Cette dernière reste en facteur commun aux deux modes d'expression, mais aussi à beaucoup d'autres qu'eux (séquences d'images ou de dessins, tableaux ordonnés en série, etc.). Il est vrai qu'il y a dans l'histoire du cinéma, partie de la simple photographie animée ou du « tableau vivant » pour conquérir peu à peu des formes spécifiques de liaison discursive, quelque chose qui n'est pas sans ressemblance avec le *passage du dessin à l'écriture* (idéographique), intervenu beaucoup plus tôt dans l'évolution humaine ; parallélisme qu'exprime assez bien la phrase de Georges Damas (« mécanisme de la transposition du sens », « conquête progressive du symbolisme »), mais dont on voit du même coup qu'il concerne seulement la tendance générale. Si le fait même de la juxtaposition de plusieurs idéogrammes dans une chaîne écrite évoque génériquement l'activité syntagmatique qui préside au montage cinématographique — et si l'un et l'autre ont pour effet de dégager des signifiants suprasegmentaux (Chap. IX. 6.), d'autoriser des sélections réciproques entre éléments rapprochés, de provoquer diverses sortes de contraintes à distance (Chap. VIII. 7.), etc., multipliant ainsi le symbolisme initial de chaque élément par celui qui tient à leur multiplicité même —, les trajets spécifiques qu'emprunte cette commune *poussée du sens* demeurent différents de l'idéographie au cinéma, et on ne discerne pas ce qui, dans la première, correspondrait exactement aux mouvements d'appareil, aux variations d'incidence angulaire entre images contiguës, au passage d'un plan éloigné à un plan plus rapproché (ou l'inverse), à la profondeur de champ, aux effets optiques comme modalités d'enchaînement (fondu-enchaîné, etc.), à la multiplication de la séquentialité elle-même —, deuxième multiplication — par la confrontation de plusieurs séries distinctes (paroles, bruits, etc.), en bref à une partie importante des formes proprement cinématographiques de la « conquête progressive du symbolisme ».

Les rapports d'images dont on vient de parler étaient syntagmatiques. Il y a aussi les relations paradigmatiques. Sur ce point, les différences entre le cinéma et l'idéographie sont particulièrement visibles. Les principales nous semblent être au nombre de deux.

1° Il existe *plusieurs* écritures idéographiques, qui sont aussi séparées les unes des autres et qui appellent la « traduction » de façon aussi impérieuse que le font les langues. Le phénomène de l'*idiome* a une sorte d'équivalent en idéographie. Au cinéma, il n'en a pas (si ce n'est pour les paroles, bien sûr). Certes, les images filmiques sont loin de constituer l' « esperanto visuel » ou le « langage international » qu'on a parfois voulu y voir ; leur organisation interne, leur déchiffrement par le spectateur varient considérablement d'une culture à une autre : que l'on songe à l'embarras du spectateur occidental devant certaines images des films japonais (ou du moins de ceux d'entre eux qui n'ont pas été préfabriqués en vue de l'exportation et des festivals internationaux), devant certaines images des nouveaux films qui commencent à nous venir d'Afrique Noire. Mais ces perplexités et ces contre-sens ne sont pas de l'incompréhension absolue, comme il en va pour l'usager « natif » d'une écriture idéographique qui est placé devant un texte rédigé dans une autre écriture idéographique qu'il n'a pas spécialement apprise. Les différences culturelles qui se répercutent dans le codage des images filmiques ne vont pas jusqu'à créer une pluralité d'idiomes iconiques, opaques les uns aux autres et séparés par des frontières tranchées. C'est que la part des codifications arbitraires (au sens saussurien

(16) *Theory of the film* (Londres, Dennis Dobson, 1952), p. 127.
(17) Cf. tout le début du texte no 3 (« Le cinéma : langue ou langage ? », p. 39-93) des *Essais sur la signification au cinéma* (op. cit.).

du terme) est plus forte dans l'idéographie que dans l'image de cinéma, et plus forte au cinéma la part des codifications liées à l'iconicité ; ces dernières deviennent moins vite et moins complètement inintelligibles d'une partie du monde à une autre ; elles ont davantage d'assise dans des organisations psycho-physiologiques (comme la perception) dont la variation « cross-culturelle », même importante, est cependant moins radicale qu'elle ne le devient pour certains autres codes[18].

2° On peut dire que chaque écriture idéographique s'organise en *un* code (un seul), dans la mesure où les diverses relations paradigmatiques entre graphèmes y sont « intégrées » (plus ou moins bien selon les cas) au sein d'un sur-système. A cet égard, une écriture idéographique ressemble à une langue : chaque langue est un système de systèmes (puisque les personnes du verbe forment déjà un système, le « tableau » des occlusives un autre, etc.), mais ces systèmes partiels sont articulés les uns sur les autres avec assez de précision pour qu'on soit fondé à parler de la langue comme d'*un* système. On ne peut en dire autant des codes de l'image filmique, dont les articulations mutuelles — au moins dans l'état actuel de nos connaissances — ne « raccordent » pas avec la même rigueur : rien ne permet d'entrevoir, pour l'instant, l'existence de quelque sur-code qui coifferait les diverses configurations de l'image cinématographique. En ce sens, cette dernière, dont on vient de dire qu'elle ne forme pas plusieurs idiomes, ne forme pas non plus un idiome.

Les différences entre le cinéma et l'écriture idéographique, qui n'excluent pas diverses analogies, semblent tenir à deux grands ordres de circonstances, qui renvoient les unes et les autres à la sociologie et à l'histoire. Il y a d'abord le poids de la technologie : celle qui a permis le cinéma est d'une autre époque, elle repose sur un état plus avancé de la science, elle rend possibles des reproductions qui mettent davantage en jeu les codes mêmes de l'iconicité ; le degré de schématisation est plus faible, moins apparent, la machine est devenue capable de *simuler* partiellement le fonctionnement de la perception, elle s'efforce d' « optimaliser » le rendement final de cette ressemblance. L'idéogramme, au contraire, se trace à la main : ce fait tout simple a son importance. C'est aussi le progrès technique qui a permis de réunir *en un même texte* des configurations inscrites dans une grande variété de matières de l'expression (mouvement, son, etc.), introduisant ainsi des codes dont la seule présence éloigne le cinéma de l'idéographie. Des arts plus anciens, comme l'opéra, avaient déjà ce caractère « polyphonique », mais n'en permettaient pas la fixation : leur texte s'évanouissait après chaque représentation ; celui du film est enregistré (Chap. XI. 1.), et c'est pourquoi on a l'idée de le comparer au texte idéographique, même quand c'est pour marquer leur écart.

Il y a en second lieu, entre le cinéma et l'idéographie, une différence de fonction sociale. Par rapport à la communication explicitement informative, ces deux moyens d'expression n'occupent pas la même place. Le cinéma fut d'emblée écriture d' « art » (même lorsque les films étaient mauvais), il fut lié à la fiction et au spectacle avant d'avoir eu le temps de servir à autre chose ; il fut, en quelque sorte, happé dès sa naissance par l'esthétique, en tant que cette dernière désigne un secteur particulier de l'activité sociale ; ce n'est que par la suite, et dans une très faible proportion, qu'il s'est fait didactique, scientifique, etc. L'idéographie, qui se prolonge en écriture littéraire et dont les effets se font sentir très loin autour d'elle, est néanmoins une écriture au sens que donnent à ce terme les historiens, les linguistes, les anthropologues comme Leroi-Gourhan, les grammatologues de l'école de J.J. Gelb : ce n'est pas au spectacle narratif et au délassement qu'elle est d'abord liée, mais à d'autres pratiques sociales, qui vont de la communication quotidienne aux transmissions guerrières, aux rituels religieux, aux prescriptions de palais, etc. ; elle est, plus que le cinéma, soumise aux contraintes de la communication proprement dite, qui exige un minimum d'univocité. Ceci n'est pas sans rapport avec son degré supérieur de schématisme et son organisation plus stricte.

Que conclure, sinon que la comparaison véritable entre le cinéma et l'idéographie reste à faire ? Ce n'est pas non plus ce chapitre qui l'a faite : il voulait simplement en montrer la complexité, que l'on sous-estime parfois beaucoup.

Certains faits idéographiques et certains faits cinématographiques s'imposent à un rapprochement : l'*évitement de la langue* (fût-il partiel), l'accès de formes visuelles à une organisation langagière et discursive. Mais on ne peut s'en tenir là. La comparaison ne deviendra effective que si elle s'étend au détail des configurations, celles du cinéma comme celles de l'idéographie. De plus, il faudra renoncer à les isoler toutes deux dans un tête-à-tête imaginaire, comme on l'a trop fait jusqu'ici, et replacer leur confrontation dans un contexte plus vaste, auquel appartiennent aussi des « idéogrammes modernes » autres que ceux du cinéma (*iconismes* de divers ordres, technologie télévisuelle, schémas et autres « icones logiques » au sens de Peirce, « symboles » de la publicité et du tourisme, code graphique-cartographique analysé par Jacques Bertin, etc.) et, de l'autre côté, les manifestations de l'idéographie autres que l'écriture idéographique proprement dite, dans la littérature, la peinture, les mécanismes « primaires » de l'inconscient (voir travaux de Jacques Derrida, Julia Kristeva, Jean-Louis Schefer, François Lyotard, etc.). Car il y a quelque chose d'artificiel et de bizarre dans la façon dont certains théoriciens du film comparent sélectivement l'idéographie au sens strict avec le cinéma et lui seul : pourquoi ces deux manifestations précises, et non d'autres ? On risque ainsi de confondre le générique avec le spécifique, de méconnaître l'exact degré de généralité de chaque « ressemblance » relevée.

Christian METZ.

(18) Ce fait comporte des implications pédagogiques, dont nous avons parlé dans « Images et pédagogie » (*Communications*, n° 15, 1970, p. 162-168).

Dziga Vertov : Textes

Ces deux textes, ainsi que ceux que nous avions déjà publiés dans notre n° 220/221, font partie des œuvres de Vertov, parues en U.R.S.S. voici quelques années. L'ensemble de ces œuvres paraîtra en mai 1971, en un volume de la collection 10/18 (Christian Bourgois Editeur), dans la traduction qui a été établie pour nous par Andrée Robel et Sylviane Mossé, et avec une préface de Jean Narboni.

Instructions provisoires aux cercles " Ciné-œil "

I. *Introduction*

Notre œil voit très mal et très peu, alors les hommes ont imaginé le microscope pour voir les phénomènes invisibles, ils ont inventé le télescope pour voir et explorer les mondes lointains inconnus, ils ont mis au point la caméra pour pénétrer plus profondément dans le monde visible, pour explorer et enregistrer les faits visuels, pour ne pas oublier ce qui se passe et dont il sera nécessaire de tenir compte par la suite.

Mais la caméra n'a pas eu de chance. Elle a été inventée alors qu'il n'existait nul pays où ne régnât pas le capital. La bourgeoisie a eu l'idée diabolique d'utiliser ce nouveau jouet pour amuser les masses populaires ou, plus exactement, pour détourner l'attention des travailleurs de leur objectif fondamental, la lutte contre leurs maîtres.

Dans l'opium électrique des salles de cinéma, les prolétaires plus ou moins affamés et les chômeurs desserraient leurs poings de fer et, sans s'en apercevoir, se soumettaient à l'influence démoralisante du cinéma de leurs maîtres. Les théâtres sont chers, ils n'ont pas beaucoup de places. Et les maîtres obligent la caméra

à répandre les réalisations théâtrales où l'on voit les bourgeois aimer, souffrir, « s'occuper » de leurs ouvriers, où l'on voit ces êtres supérieurs, cette aristocratie, se différencier des êtres inférieurs (ouvriers, paysans, etc.).

Dans la Russie d'avant la Révolution, le cinéma des maîtres remplissait le même rôle. Après la Révolution d'Octobre, le cinéma a eu la difficile tâche de s'adapter à la vie nouvelle : les acteurs qui incarnaient des fonctionnaires du tsar se mirent à incarner des ouvriers, les actrices qui jouaient des dames de la Cour, font maintenant des grimaces dans le style soviétique.

Mais bien peu d'entre nous ont encore réalisé que toutes ces grimaces restent pour l'essentiel dans les limites de la technique et de la forme bourgeoises du théâtre. Nous connaissons nombre d'adversaires du théâtre contemporain qui dans le même temps se montrent de chauds partisans du cinéma sous sa forme présente.

Bien peu encore voient clairement que le cinéma non théâtral (à l'exception des actualités et de quelques films scientifiques) n'existe pas.

Toutes les représentations théâtrales et tous les films de cinéma sont bâtis exactement de la même façon : un dramaturge ou un scénariste, puis un metteur en scène ou un réalisateur, puis des acteurs, des répétitions, des décors et une représentation devant le public. Le principal, au théâtre, c'est le jeu de l'acteur de sorte que *chaque film bâti sur un scénario et sur le jeu constitue une représentation théâtrale;* voilà pourquoi il n'y a pas de différence entre les réalisations des metteurs en scène de nuances diverses.

Tout cela concerne le théâtre en gros et en détail, indépendamment du courant et de l'orientation, indépendamment de l'attitude envers le théâtre en tant que tel.

Tout cela n'a rien à voir avec ce qui fait la véritable vocation de la caméra, à savoir : l'exploration des faits vivants.

La *kinopravda* a fait clairement comprendre qu'*on peut travailler en dehors du théâtre au même pas que la révolution. Le* « *ciné-œil* » *continue l'œuvre de création d'un cinéma soviétique rouge commencée par la* Kinopravda.

II. *Le travail du ciné-œil*

Sur la base des rapports des ciné-observateurs, le Conseil du ciné-œil élabore le plan d'orientation et d'attaque des caméras dans le milieu vivant en perpétuelle transformation. Le travail des caméras rappelle celui des agents de la Guépéou qui ne savent pas ce qui les attend mais qui ont pour mission bien définie d'extraire du tréfonds de l'imbroglio de la vie tel ou tel problème, telle ou telle affaire et de les tirer au clair.

a) Le kinok-observateur scrute attentivement le milieu et les gens qui l'entourent et s'efforce de rattacher entre eux des faits hétérogènes en fonction de caractéristiques générales ou spécifiques. Le thème est fourni par le dirigeant à l'observateur-kinok.

b) Le dirigeant du cercle, ou ciné-éclaireur, distribue les thèmes aux observateurs et, au début, il aide chaque observateur à faire un résumé de ses observations. Quand le dirigeant a recueilli tous les résumés, il les groupe à son tour pour faire permuter les données séparées jusqu'à ce que la structure du thème soit suffisamment claire.

On peut en gros classer en trois catégories les thèmes à donner à un observateur débutant :

1) *observation sur un lieu* (exemple : le club de lecture rural, la coopérative) ;

2) *observation de personnes ou d'objets en mouvement* (exemple : son père, un pionnier, le facteur, le tramway, etc.) ;

3) *observation sur un thème, indépendamment d'une personne ou d'un lieu déterminé* (exemple de thème : l'eau, le pain, les chaussures, les parents et les enfants, la ville et la campagne, les larmes, le rire, etc.).

Le dirigeant du cercle doit s'efforcer d'apprendre à manier un appareil de photo (et par la suite une caméra) pour photographier les événements de l'observation les plus frappants en vue du journal mural.

Le journal mural *Ciné-œil* sort mensuellement, ou toutes les deux semaines ; il illustre par des photos la vie de la fabrique, de l'usine ou du village, appelle à des campagnes, met le plus possible en évidence la vie environnante, fait de l'agitation et de la propagande et organise. Le dirigeant de cercle détermine son travail en accord avec la cellule des kinoks rouges et dépend directement du Conseil du ciné-œil.

c) *Le Conseil du ciné-œil* est à la tête de toute l'organisation. Y participent un représentant de chaque cercle de kinoks-observateurs, un représentant des kinoks inorganisés et provisoirement trois représentants des kinoks-producteurs.

Dans son travail pratique quotidien, le Conseil du ciné-œil s'appuie sur l'appareil technique que constitue la cellule des kinoks rouges.

La cellule des kinoks rouges doit être considérée comme une fabrique parmi d'autres où la matière première fournie par les kinoks-observateurs est transformée en ciné-œuvres.

La cellule des kinoks rouges doit être considérée également comme un atelier d'enseignement et de démonstration grâce auquel les cercles de pionniers et de komsomols seront entraînés au travail de production.

Tous les cercles de kinoks-observateurs seront, en particulier, entraînés à produire les futures séries de ciné-œil. Ce sont eux qui seront les auteurs-créateurs de toutes les ciné-œuvres à venir.

Ce passage de la création par un seul auteur ou un groupe de personnes à la création de masse conduira aussi, pensons-nous, à accélérer le naufrage du cinématographe artistique bourgeois et de ses attributs : l'acteur grimacier, la fable-scénario et les jouets coûteux que sont les décors et le grand-prêtre-réalisateur.

III. *Mots d'ordre élémentaires*

1. Le ciné-drame est l'opium du peuple.

2. A bas les rois et reines immortels de l'écran. Vivent les mortels ordinaires filmés dans la vie pendant leurs occupations habituelles.

3. A bas les fables-scénarios bourgeoises ! Vive la vie comme elle est.

4. Le ciné-drame et la religion sont des armes mortelles entre les mains des capitalistes. Par la démonstration de notre quotidien révolutionnaire, nous arracherons ces armes des mains de l'ennemi.

5. Le drame artistique actuel est un vestige du vieux monde. C'est une tentative pour couler notre réalité révolutionnaire dans des formes bourgeoises.

6. A bas la mise en scène de la vie quotidienne ; filmez-nous à l'improviste tels que nous sommes.

7. Le scénario est une fable inventée à notre sujet par un homme de lettres. Nous vivons notre vie sans nous soumettre aux inventions de quiconque.

8. Dans la vie, chacun de nous vaque à ses affaires sans empêcher les autres de travailler. L'affaire des kinoks, c'est de nous filmer sans nous empêcher de travailler.

9. Vive le ciné-œil de la révolution prolétarienne !

IV. *Les kinoks et le montage*

Dans le cinématographe artistique, il est convenu de sous-entendre par montage le *collage* de scènes filmées séparément, en fonction d'un scénario plus ou moins élaboré par un metteur en scène.

Les kinoks donnent au montage une signification absolument différente et l'entendent comme l'*organisation du monde visible.*

Les kinoks distinguent :

1) *Le montage au moment de l'observation :* orientation de l'œil désarmé dans n'importe quel lieu, à n'importe quel moment.

2) *Le montage après l'observation :* organisation mentale de ce qui a été vu en fonction de tels ou tels indices caractéristiques.

3) *Le montage pendant le tournage :* orientation de l'œil armé de la caméra dans le lieu inspecté au point 1. Adaptation du tournage à quelques conditions qui se sont modifiées.

4) *Le montage après le tournage,* organisation grosso modo de ce qui a été filmé en fonction d'indices de base. Recherche des morceaux manquants dans le montage.

5) *Le coup d'œil* (*chasse aux morceaux de montage*), orientation instantanée dans n'importe quel milieu visuel pour saisir les images de liaison nécessaires. Faculté d'attention exceptionnelle. Règle de guerre : coup d'œil, vitesse, pression.

6) *Le montage définitif*, mise en évidence des petits thèmes cachés sur le même plan que les grands. Réorganisation de tout le matériau dans la succession la meilleure. Mise en relief du pivot du film. Regroupement des situations de même nature et, enfin, calcul chiffré des groupements de montage.

Quand les conditions de tournage ne permettent pas l'observation préalable, dans le cas où, par exemple, la caméra prend en filature ou filme à l'improviste, on saute les deux premiers points et on applique les points 3 ou 5.

Pour tourner les scènes de petit métrage et pour les tournages urgents, il est permis de faire fusionner plusieurs points.

Dans tous les autres cas, que l'on tourne sur un thème ou sur plusieurs, tous les points doivent être respectés, *le montage est ininterrompu, depuis la première observation jusqu'au film définitif.*

V. *Les kinoks et le scénario*

Il est ici tout à fait à propos de parler du scénario. Appliqué au système de montage défini ci-dessus, le scénario littéraire en annule d'emblée le sens et l'importance. La raison en est que c'est le montage, l'organisation du matériau vécu qui construisent nos films, contrairement aux drames artistiques que construit la plume de l'homme de lettres.

Cela signifie-t-il que nous travaillons au petit bonheur, sans réflexions ni plans ? Rien de pareil.

Mais si nous voulons comparer *notre plan préalable* au plan d'une commission qui enquête, par exemple, sur le logement des chômeurs, c'est au récit de cette enquête rédigée *avant* qu'elle ait été menée, que le scénario doit être comparé.

Comment dans ce cas se comporte le cinéma artistique et comment se comportent les kinoks ?

Les kinoks organisent leur film sur la base des ciné-documents réels relatifs à l'enquête.

Après avoir mis au point un scénario littéraire à grand effet, les metteurs en scène y plaqueront des ciné-illustrations récréatives, deux baisers, trois larmes, un meurtre, des nuées fuyant sous la lune et une colombe. Ils inscriront à la fin : « Vive!... », et tout finira par l'Internationale.

Tels sont, à quelques variantes près, nos ciné-drames de propagande.

Quand un film s'achève par l'Internationale, d'ordinaire la censure le laisse passer, mais le spectateur se sent toujours un peu mal à l'aise en entendant l'hymne prolétarien dans une ambiance aussi bourgeoise.

Le scénario est l'invention d'une seule personne ou d'un groupe de personnes ; c'est une histoire que ces personnes désirent faire vivre à l'écran.

Nous ne trouvons pas ce désir criminel, mais que l'on hisse cette sorte de travail au rang de tâche essentielle du cinéma, que l'on supplante les vrais films par ces ciné-histoires, qu'on étouffe toutes les possibilités merveilleuses de la caméra au nom du culte à rendre au dieu du drame artistique, c'est ce que nous ne pouvons comprendre et que, bien entendu, nous n'acceptons pas.

Ce n'est pas pour nourrir de contes les nepmans mâles ou femelles qui se prélassent dans les loges de nos meilleures salles que nous sommes entrés dans le cinéma.

Ce n'est pas pour calmer les masses laborieuses avec de nouveaux hochets et amuser leur conscience que nous jetons à bas le cinéma artistique.

Nous nous sommes mis au service d'une classe déterminée, la classe des ouvriers et des paysans, qui n'est pas encore engluée dans la toile d'araignée doucereuse du drame artistique.

Nous sommes venus montrer le monde tel qu'il est et dévoiler aux travailleurs la structure bourgeoise du monde.

Nous voulons donner aux travailleurs une conscience claire des phénomènes qui les concernent et qui les entourent. Nous voulons donner à chaque travailleur à sa charrue ou à son établi la possibilité de voir tous ses frères qui travaillent en même temps que lui dans les divers points du monde, et de voir aussi leurs ennemis, les exploiteurs.

Nous faisons nos premiers pas dans le domaine du cinéma et c'est pourquoi nous nous appelons les *Kinoks*. Le cinéma actuel, conçu comme une activité commerciale, de même que le cinéma conçu comme un secteur de l'art, n'a rien de commun avec le travail qui est le nôtre.

Même dans le domaine de la technique, nous n'avons que partiellement affaire avec ce qu'on appelle le « cinéma artistique », car l'exécution des tâches que nous nous sommes posées exige une conception autre de la technique.

Nous n'avons pas le moindre besoin d'immenses ateliers, de décors grandioses, non plus que de metteurs en scène « grandioses », de « grands » artistes et de femmes photogéniques, « sensationnelles ».

Par contre, il nous faut absolument :

1) des moyens de transport rapides,
2) de la pellicule à haute sensibilité,
3) des petites caméras à main ultra-légères,
4) des appareils d'éclairage tout aussi légers,
5) une équipe de ciné-reporters ultra-rapides,
6) une armée de kinoks-observateurs.

Dans notre organisation, nous distinguons :

1) les kinoks-observateurs,
2) les kinoks-opérateurs,
3) les kinoks-constructeurs,
4) les kinoks-monteurs (hommes et femmes),
5) les kinoks-techniciens de laboratoire.

Nous n'enseignons nos procédés de ciné-travail qu'aux komsomols et aux pionniers, remettant ainsi notre savoir et notre expérience technique entre les mains sûres de la jeunesse ouvrière montante.

Nous ne craignons pas d'assurer aux metteurs en scène respectables et non respectables que la ciné-révolution ne fait que commencer.

Nous tiendrons bon, nous ne lâcherons aucune de nos positions aussi longtemps que la relève d'acier de la jeunesse ne sera pas en place, et dès lors, passant par-dessus la tête du cinéma artistique bourgeois, nous marcherons tous ensemble vers le cinéma de l'Union soviétique, vers le cinéma universel, nous marcherons vers Octobre.

VI. *Le ciné-œil et sa première mission de reconnaissance*

Le montage de la première série du *Ciné-œil* a été mené conformément au schéma de montage indiqué dans le chapitre précédent du présent article.

Mentionnons les thèmes suivants de la première série :

1. « *Nouveau* » *et* « *Ancien* ». 2. *Enfants et adultes*. 3. *Coopératives et marchés*. 4. *Ville et campagne*. 5. *Thème du pain*. 6. *Thème de la viande*. 7. *Le grand thème : gnole, cartes, bière, affaires louches,* « *Ermakovka* », *cocaïne, tuberculose, folie, mort*. C'est un thème que j'ai du mal à définir d'un seul mot mais que j'oppose ici au thème de ce qui est sain et revigorant.

C'est, si vous voulez, cette partie du terrible héritage que nous a laissé le régime bourgeois et que notre révolution n'a pas encore eu le temps, n'a pas encore eu la possibilité de balayer.

Outre le montage des thèmes (leur coordination et celui de chaque thème en particulier), l'on a procédé au montage des scènes séparées (attaque du camp, appel à l'aide, etc.).

Comme exemple de scène non limitée dans le temps ou l'espace et obtenue par montage, je veux citer la danse de femmes saoules dans la première partie du *Ciné-œil*.

Elles ont été filmées à différents moments, dans différents villages et montées en un tout unique.

C'est de la même façon qu'ont été montés le débit de boisson, le marché, comme tout le reste d'ailleurs...

Comme modèle de montage d'un instantané *limité dans le temps et dans l'espace*, je peux citer l'envoi des couleurs le jour de l'ouverture du camp.

Cinquante-trois vues collées les unes aux autres passent ici sur une longueur de 17 mètres. En dépit de la succession très rapide des sujets sur l'écran (chaque sujet n'y reste pas plus d'un quart de seconde), la

présentation de ce fragment est convenablement perçue et ne fatigue pas la vue (vérifié sur un spectateur ouvrier).

Les défauts de la première série du Ciné-œil

Le défaut principal à relever est la longueur excessive du film.

Il ne faut pas oublier qu'à leur début les films artistiques n'avaient qu'un ou deux actes, et que leur longueur n'a été augmentée que progressivement.

Le domaine du ciné-œil est un domaine neuf, et il faut élargir avec prudence la portion offerte au spectateur pour ne pas le fatiguer et ne pas le pousser dans les bras du drame artistique.

Comptant nous ouvrir une brèche dans les grandes salles de cinéma, nous nous sommes soumis à l'exigence de donner un film en six actes et... nous avons commis une erreur que nous devons reconnaître. Il faudra à l'avenir corriger cette erreur et faire des petits films de différents types qu'on pourra, si on le désire, montrer séparément ou groupés en programme. On peut aussi considérer comme un défaut la trop grande envergure de la première série, le trop grand nombre de thèmes entrecroisés au détriment de l'approfondissement de chacun d'eux.

Cette manière de procéder pour la première série n'est pas due au hasard, elle nous a été dictée en partie par l'intention que nous avions de présenter ici une large exploration et, avec les prochaines séries, de pénétrer plus profondément dans la vie à partir de cette exploration. Cette manière de procéder a été aussi, en partie, rendue inévitable du fait que pour aller au bout de chacun des thèmes du *ciné-œil* il fallait dépenser beaucoup de temps, beaucoup d'éclairages artificiels, et tourner beaucoup de dessins animés.

La dépense de temps entraînait une grande dépense d'argent, l'éclairage artificiel boîtait des deux pieds et la table d'animation était si souvent occupée qu'on a été forcés de se contenter d'une caricature de 10 mètres et d'une dizaine d'inter-titres lumineux.

Je cite seulement ces défauts, non qu'il n'y en ait d'autres, mais parce que c'est précisément de ces insuffisances et de ces erreurs qu'il faut tenir compte au premier chef et parce qu'il faut en tirer les conclusions pour notre travail ultérieur.

Ce que nous avons perdu et ce que nous avons gagné en sortant la première série.

Nous avons perdu temporairement quelques positions sur le plan de l'organisation et de la technique. Nos réunions communes se sont faites plus rares et quelques-uns des membres du groupe ont quasiment lâché le travail et se sont démoralisés ; la direction centrale s'est affaiblie et le pivot de l'organisation de toute l'affaire s'est en quelque sorte faussé.

Ces pertes sur le plan de l'organisation ont à l'heure présente presque toutes été compensées.

La plus importante de toutes les positions techniques que nous avons dû négliger provisoirement est le tournage des dessins animés (filmage de chaque image séparément). Il y a longtemps que nous nous occupons d'animation, nous nous y sommes mis après les premiers numéros de la *Kinopravda*, car nous estimons que c'est une arme essentielle dans la lutte contre le cinéma artistique.

Pour nous entraîner, nous avons filmé par ce procédé différentes choses, nécessaires ou non, tels qu'inter-titres lumineux, cartes, bulletins, caricatures, réclames, tableaux, etc.

Nous n'avons cessé de déclarer dans les assemblées et dans la presse que ce que nous faisions dans ce domaine servait seulement à nous entraîner et à nous préparer à une entreprise sérieuse dans un autre domaine indispensable.

Quand les kinoks passaient des nuits blanches à filmer des caricatures, des dessins humoristiques, etc., dans des conditions extrêmement pénibles, il leur fallait s'accrocher à l'espoir que désormais il n'y aurait plus longtemps à attendre, que très très bientôt nous passerions au vrai travail d'animation entrant dans le plan des kinoks.

Nous avons obstinément préparé *la jonction des actualités et du film scientifique.* et le dessin animé est un procédé qui doit jouer ici un rôle décisif. « Des dessins en mouvement, des croquis en mouvement, la théorie de la relativité à l'écran », telle était la directive donnée dans le premier manifeste des kinoks rédigé fin 1919, avant même que fût présenté à l'étranger le film *La Théorie de la Relativité d'Einstein.*

Du fait que nous étions accaparés par le travail sur la première série du *Ciné-œil.* il s'est trouvé que notre premier film scientifique, *L'avortement,* auquel le kinok Béliakov a pris une part importante, n'a pas été lié au matériau documentaire figurant dans notre plan mais à une petite histoire d'amour de second ordre.

Comme il fallait s'y attendre, *la jonction du cinéma scientifique et du drame ne s'est pas produite.*

Le matériau dramatique prend un air minable et pâle à côté des prises de vue scientifiques. Le caractère scientifique même d'un tel film paraît sujet à caution du fait de ce voisinage « artistique ».

Il est clair que s'il n'y avait pas eu le travail sur le *ciné-œil.* nous n'aurions pas perdu cette position et aurions mis à profit une occasion aussi magnifique pour créer un film sain, intéressant, et d'un bon niveau culturel.

Bien entendu, nous ne céderons pas cette position que nous avons conquise.

Que ce soit par la voie d'un accord avec la section des films scientifiques qui s'est constituée sur notre base technique, ou en reprenant tout à zéro, *nous continuerons ce travail.*

La *Kinopravda* et les ciné-calendriers ont quelque

peu souffert, mais là encore nous avons résorbé nos pertes à 80 %.

Le monde du cinéma commercial a accueilli avec hostilité la première série du *ciné-œil*, pour la plus grande joie des metteurs en scène, des acteurs et de toute la caste des ciné-grands-prêtres. Les grandes salles de cinéma n'ont même pas entrouvert leur porte à cette « chose infâme ».

La popularité du mot d'ordre « ciné-œil » n'en continue pas moins à augmenter. Une foule d'articles consacrés à la première série s'est taillée une place dans toute la presse communiste, soviétique, théâtrale et cinématographique.

On voit surgir des cercles « ciné-œil », « photo-œil », etc.

Chaque jour, en quittant une salle de cinéma après avoir vu un film artistique, quelqu'un se met pour la première fois à cracher de dégoût et à repenser au *ciné-œil*.

A mesure que se propage le mot d'ordre « ciné-œil », la popularité de cette appellation grandit.

Des correspondants ouvriers de différents organes de presse décrivent les faits de la vie quotidienne et signent « Le ciné-œil » ; à Iaroslav une salle de cinéma s'est ouverte sous le nom de « Ciné-œil », à Moscou on a vu apparaître sur des affiches un « ciné-œil » dans une queue de paon, les entrefilets et les caricatures au sujet du ciné-œil sont devenus choses courantes...

Mais si l'on peut pardonner au correspondant ouvrier du journal *Komar* (*) d'avoir signé « Le ciné-œil » les petites scènes qu'il a observées à la dérobée, on ne peut par contre pardonner au cinéma « Ciné-œil » de n'avoir pas marqué son inauguration par la projection de la première série du *Ciné-œil* mais par *Le Tombeau hindou* ou quelque chose dans ce genre.

Bien qu'il nous ait arrachés au travail d'organisation et nous ait privés de quelques positions techniques, le tournage de la première série du *Ciné-œil* a enrichi nos connaissances et notre expérience.

Au cours de ce travail nous nous sommes surtout vérifiés nous-mêmes. Nous avons vu plus clairement, plus concrètement ce que seront nos prochaines tâches.

Nous avons vu de plus près les difficultés auxquelles nous aurons affaire, et bien que nous ne les ayons pas entièrement surmontées, nous les connaissons désormais et nous concevons la manière d'en venir à bout. Nous avons beaucoup appris dans ce combat et la leçon ne sera pas perdue.

Nous avons cessé d'être seulement des expérimentateurs, nous assumons déjà nos responsabilités devant la personne du spectateur prolétarien et, face aux commerçants et aux spécialistes qui nous boycottent et nous pourchassent, nous serrons aujourd'hui les rangs dans l'attente d'un rude combat.

(*Publié dans le recueil* Sur les chemins de l'art, *édition du Proletkult, Moscou* 1926.)

* *Komar :* Le Moustique (NDT).

L'importance du cinéma non-joué

Nous affirmons que malgré l'existence relativement longue du concept « cinématographie », malgré la multitude des drames psychologiques, pseudo-réalistes, pseudo-historiques et policiers mis en circulation, malgré le nombre infini de salles de cinéma en activité, il n'existe pas de cinématographie sous sa forme véritable et que ses tâches fondamenatles n'ont pas été comprises.

Nous osons lancer cette affirmation en nous référant aux renseignements dont nous disposons quant aux travaux et recherches menés chez nous et à l'étranger.

A quoi cela tient-il ?

Cela tient à ce que la cinématographie continue d'être sur la mauvaise voie.

Le cinéma d'hier et d'aujourd'hui est une affaire uniquement commerciale. Le développement de la cinématographie est dicté uniquement par des considérations de profit. Et il n'y a rien d'étonnant à ce que le gros commerce des films-illustrations de romans, de romances et de feuilletons pinkertoniens — ait ébloui les producteurs et les ait attirés à lui.

Chaque film n'est rien qu'un squelette littéraire enveloppé dans une ciné-peau.

Dans le meilleur des cas, il pousse sous cette peau de la ciné-graisse et de la ciné-viande. Mais nous ne voyons jamais de ciné-ossature. Notre film n'est autre que le fameux « morceau sans os » piqué sur un pieu en bois de tremble, sur une plume d'oie d'homme de lettres.

Je résume ce que je viens de dire : il n'y a pas d'œuvres cinématographiques. Il y a concubinage des ciné-illustrations avec le théâtre, la littérature, la musique, avec qui et quoi on voudra, quand et aussi longtemps qu'on voudra.

Comprenez-moi bien. Nous saluerions de tout notre cœur l'utilisation du cinéma au profit de toutes les branches du savoir humain. Mais nous définissons ces possibilités du cinéma comme des fonctions annexes et illustratives. Nous n'oublions pas un instant que la chaise est faite avec du bois et non avec la laque qui la recouvre. Nous savons parfaitement que la botte est faite avec du cuir et non avec le cirage qui la fait reluire.

Mais le scandale, la bévue irréparable, c'est que vous considériez encore que votre mission est de passer du cirage cinématographique sur les godillots littéraires des uns et des autres (si c'est un film à grand spectacle, disons que ce sont des souliers français à talon haut).

Récemment, lors, je crois de la présentation de la dix-septième *Kinopravda,* un quelconque cinéaste a déclaré : « Quelle horreur ! Ce sont des cordonniers et non des cinéastes. » Le constructiviste Alexeï Gan, qui ne se trouvait pas loin, a répliqué pertinemment : « Donnez-nous davantage de cordonniers de ce genre et tout ira bien. »

Au nom de l'auteur de la *Kinopravda*, j'ai l'honneur de déclarer qu'il est très flatté de cette appréciation sans réserve touchant la *première œuvre cordonnière de la cinématographie russe.*

Ça vaut mieux que d'être un « artiste de la cinématographie russe ».

Ça vaut mieux que d'être un « metteur en scène artistique ».

Au diable le cirage. Au diable les bottes en cirage. Qu'on nous donne des bottes en cuir. Alignez-vous sur les kinoks, premiers ciné-cordonniers russes.

Nous, cordonniers du cinématographe, nous vous disons à vous, cireurs de bottes : nous ne vous reconnaissons aucune ancienneté dans la fabrication des ciné-œuvres. Et si on peut généralement parler de l'ancienneté comme d'un privilège, alors ce droit nous revient entièrement.

Mais le tout petit peu que nous avons pratiquement réalisé est tout de même plus que votre rien, produit de tant d'années.

Nous avons été les premiers à faire des films de nos mains nues, des films peut-être maladroits, patauds, sans éclat, des films peut-être un peu défectueux, mais en tout cas des films nécessaires, indispensables, des films tournés vers la vie et exigés par la vie.

Nous définissons l'œuvre cinématographique en deux mots : *le montage du « Je vois ».*

L'œuvre cinématographique est l'étude achevée de la vue perfectionnée, précisée et approfondie par tous les instruments optiques existants et principalement par la caméra qui expérimente l'espace et le temps.

Le champ visuel, c'est la vie ;

le matériau de construction pour le montage, c'est la vie ;

les décors, c'est la vie ;

les artistes, c'est la vie.

Certes, nous n'empêchons et ne pouvons pas empêcher les peintres de peindre leurs tableaux, les musiciens de composer pour le piano et les poètes de composer pour les dames. Laissons-les donc s'amuser...

Mais il s'agit de jouets (même s'ils sont fabriqués avec talent) et non d'une affaire sérieuse.

Une des principales accusations qu'on nous porte est de n'être pas accessible aux masses.

En admettant même que certains de nos travaux soient difficiles à comprendre, faut-il en déduire que nous ne devons plus faire le moindre travail sérieux, la moindre recherche ?

S'il faut aux masses de faciles brochures d'agitation, faut-il en déduire qu'elles n'ont que faire des articles sérieux d'Engels et de Lénine ? Vous avez peut-être aujourd'hui parmi vous un *Lénine* du cinématographe russe et vous ne le laissez pas travailler sous prétexte que les produits de son activité sont neufs et incompréhensibles...

Mais les choses n'en sont pas là en ce qui concerne nos travaux. En fait, nous n'avons rien fait qui soit plus inaccessible aux masses que n'importe quel cinédrame. Au contraire, en établissant un lien visuel bien précis entre les sujets, nous avons considérablement diminué l'importance des inter-titres et nous avons du coup rapproché de l'écran de cinéma des spectateurs peu instruits, ce qui est d'une importance particulière dans le moment présent.

Et comme pour tourner en dérision leurs nounous littéraires, voilà qu'ouvriers et paysans se montrent plus intelligents que leurs nourrices mal venues...

On se trouve ainsi face à deux points de vue extrêmes.

Le premier est celui des kinoks qui se sont fixé pour but l'organisation de la *vie réelle.*

L'autre est l'orientation vers le drame artistique d'agitation avec sensations fortes ou aventures.

Tous les capitaux d'Etat et privés, tous les moyens techniques et matériels sont aujourd'hui jetés à tort dans le deuxième plateau de la balance, dans le plateau « artistico-propagandiste ».

Quant à nous, comme auparavant, nous nous accrochons au labeur les mains nues et nous attendons avec confiance que vienne notre tour de nous emparer de la production et de remporter la victoire.

(Sténogramme abrégé de l'intervention de D. Vertov lors d'un débat à l'AKhRR * *le 26 septembre* 1923.)

---

* AKhRR : Association des Travailleurs du Cinéma révolutionnaire (NDT).

L'effet de réel

par Jean-Pierre Oudart

Cette analyse de l'inscription de ce que nous nommerons l'effet de réel dans la peinture occidentale a pour but immédiat d'aider à concevoir ce qui aujourd'hui, pour nous spectateurs de films, est le plus malaisé à faire : que cet effet (ce que Barthes appelle l'être-là des choses, au cinéma), quelle que soit l'illusion analogique qui, au cinéma, fait persister sa méconnaissance, est le produit d'un *travail* qui s'est effectué dans le système, ou plutôt dans la *transformation* du système représentatif de la peinture occidentale, jusqu'à sa récente subversion. Comme tout produit, puisqu'il s'agit enfin de le considérer uniquement comme tel, l'effet de réel ne saurait être abstrait d'un système de production figurative dans lequel seul il a une *valeur*, et d'un procès de production, abstrait duquel il n'est pas pensable en tant que produit scriptural. A plus long terme, il s'agira, comme c'est esquissé ici, de comprendre comment est en cause, dans un tel travail, l'inscription du *sujet*. Non pas le *sujet de l'énoncé*, celui pour qui (comme dans le cas de la représentation picturale, le spectateur) le produit constitue un effet de sens, mais ce *signifiant* dont l'inscription méconnue dans la structure du discours détermine l'*effet de production*. On peut dire que dans le système représentatif de la peinture occidentale comme dans celui, qui le perpétue, du cinéma, sont simultanément méconnues :

1) la figuration (nous dirons l'effet de réalité) comme produit de codes picturaux spécifiques ;

2) la représentation qui la constitue comme *fiction* en y incluant le spectateur (nous dirons l'effet de réel) comme déterminée, en sa structure spatiale et en toutes ses variations et transformations aussi bien qu'en ses moindres effets figuratifs, par l'inscription, ou plutôt le re-marquage du sujet dans les systèmes figuratifs issus du Quattrocento. Effet de réel et effet de réalité sont d'ailleurs strictement corrélatifs, dans l'inscription de la figuration picturale de la Renaissance au XIXe siècle, et donnent à cette figuration un statut qu'elle n'avait jamais eu auparavant, dans la mesure où ils désignent les figures comme ayant dans la réalité leur référent, et subsument un *jugement d'existence* dont la détermination idéologique pèse plus que jamais aujourd'hui sur le cinéma. Nous examinerons ainsi, en nous en tenant à ses grandes articulations historiques, le processus de leur production.

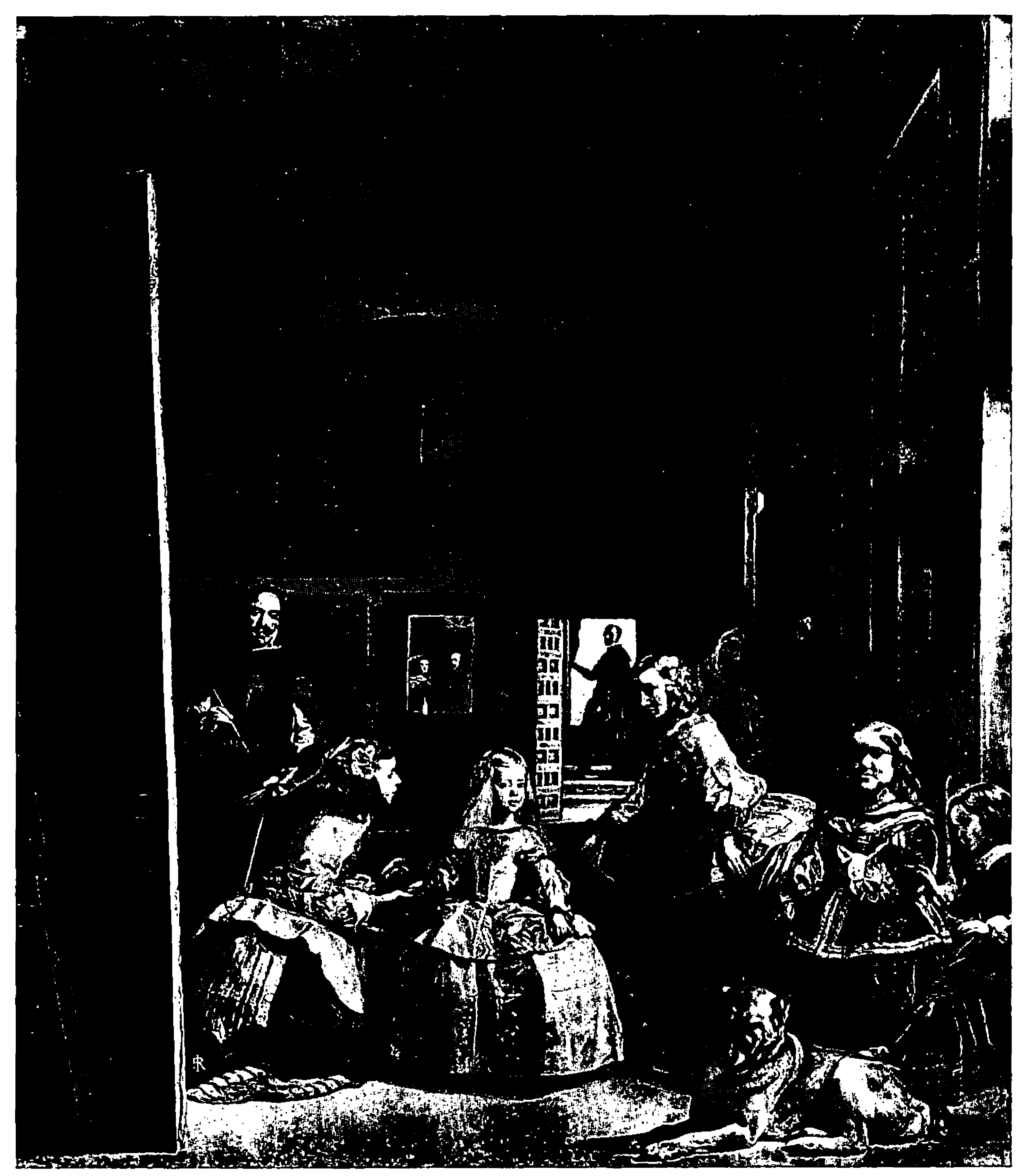
∴

Marquons d'abord d'un bref rappel chronologique que c'est au Quattrocento qu'a lieu la normalisation des codes spatiaux utilisés dans le système de la représentation picturale, sur le modèle de la scène théâtrale vitruvienne (cf. « Scénographie d'un tableau » de Jean-Louis Schefer), et qu'à la même époque est également codifiée, particulièrement dans la peinture italienne et celle des Pays-Bas, la figuration des reflets (l'œil, l'eau, les tissus, etc.) et des ombres.

Le rapport structural entre ces deux productions s'éclaire déjà de la référence qui fut faite, à cette époque, aux spéculations et expérimentations optiques dans le premier cas (l'œil comme centre du monde chez Vinci, l'invention du système de la perspective monoculaire), et dans le second, corrélativement, à une source *unique* de lumière éclairant également tous les objets (procédé systématisé dans les natures mortes de verreries hollandaises), ainsi que de l'exemple d'œuvres comme *Le Changeur et sa femme* de Quentin Metsys (musée du Louvre), où figure, devant le couple représenté de face et frontalement, un miroir dans le reflet duquel on distingue la source de lumière de cette scène (une fenêtre) et un personnage, inclus ainsi dans un espace imaginaire qui comprend la place du spectateur, et surtout *Les Ménines* de Velasquez commentées par Michel Foucault dans « Les mots et les choses », où les figurants font très explicitement face à deux personnages exclus de la représentation, et semblablement situés imaginairement à la place du spectateur par l'inscription de leur reflet, visible dans le miroir situé au centre du tableau, au fond de la pièce.

A l'époque de la Renaissance a donc lieu, dans un système pictural représentatif qui préexistait d'ailleurs à la scène du Quattrocento et qui impliquait donc déjà de manière latente le spectateur dans son espace, une inscription manifeste de ce spectateur dans l'espace de la représentation qui s'effectue d'abord sous la forme du redoublement de son dispositif scénique. Ainsi, dans le tableau de Velasquez, les figurants s'adressent à des absents imaginaires qui ont place dans la représentation sous la forme d'un leurre, l'effigie en miroir du Roi et de la Reine. Ce leurre introduit la scène dans une dimension nouvelle, celle du *réel*, dans la mesure où, re-marquant le dispositif scénique de la représentation, il la constitue en un spectacle visé par un spectateur *exclu* de son champ, le reflet étant le terme dont il se re-marque lui-même en tant que *sujet*, c'est-à-dire l'indice de son existence. A partir de cette époque, un *jugement d'existence*, impliqué par la structure subjective nouvelle de la représentation picturale, est ainsi porté sur ses figurants. Jusqu'à la fin du XIXe siècle, l'idéologie et la pratique picturales en seront déterminées.

La multiplication des effets de réel, consistant essentiellement en effets d'ombres, de reflets, de décrochements spatiaux qui n'ont eu initialement rien à voir avec l'expérience oculaire objective (pour autant toutefois que cette



Velasquez : *Les Menines* (Ph. Anderson-Giraudon).

référence n'est pas purement idéologique), mais constituent, dans le champ de la représentation, une inscription généralisée du leurre, au moyen d'un dispositif lumineux qui, comme le miroir dans le tableau de Velasquez ou les jeux d'ombre et de lumière dans les paysages du Lorrain, font de la représentation l'indice d'autre chose, ou grâce à un dispositif scénique en chicanes caractéristique des tableaux de Poussin qui fait de chaque élément figuratif le cache d'un autre, constituent également la trace de cette inscription du sujet dans le système

représentatif de la peinture européenne. Mais alors que dans le dispositif scénique de Velasquez la place du sujet était seulement marquée comme étant celle d'un spectateur privilégié, cette place s'est trouvée, dans le paysage romantique par exemple, indéfiniment déportée vers autre chose, vers un autre lieu dont tous les éléments figuratifs constituent l'indice, et qui se trouve ainsi exclu tout en étant inclus dans la représentation. D'où la nécessité d'un parcours, d'une lecture fantasmatique de ces tableaux dans la mesure où l'inscription des éléments de leur figuration s'articule d'un perpétuel déportement (si manifeste dans la construction des tableaux de Poussin) de la position que la scène frontale primitive assignait au spectateur. Cette implication fantasmatique du spectateur dans la représentation est paradoxale dans la mesure où, installé à une place privilégiée, il se trouve, de par la structure spatiale de son dispositif scénique, mis simultanément en position de *méconnaissance :* s'il est en position de bien voir, s'il est celui à qui le spectacle s'adresse soit implicitement, soit explicitement comme dans *Les Ménines*, c'est parce que la représentation dispose à ses regards un jeu de caches qui le *signifient* comme spectateur privilégié. Et cette position n'est tenable, dans l'exercice de la lecture du tableau, que précisément dans la mesure où est perpétuellement réactivé, par son inscription généralisée dans la représentation, le manque qui la constitue comme telle.

Ainsi, exclu de la représentation, le spectateur y est impliqué fantasmatiquement pour autant qu'il y est maintenant inscrit comme sujet au moyen d'un dispositif scénique qui masquera de plus en plus son origine théâtrale, dans un système figuratif qui inscrira ses effets de réel comme des effets de réalité optique (reflets, ombres et lumières, décrochement des plans, etc.) qui constitueront les traces de l'inscription du sujet sous la forme d'un manque.

Ce que son idéologie nous masque complètement, c'est que ces effets de réalité, qui ont fini, au XIXe siècle, par constituer l'énoncé majeur du discours figuratif qui s'instaure à partir de la Renaissance, ont été engendrés par l'inscription du sujet dans la représentation, et qu'ils constituent les effets de sa transformation. Autrement dit, l'idéologie réaliste nous dérobe l'articulation *symbolique* de ce discours nouveau, le manque constitutif de sa structure, l'inscription du sujet sous la forme de ce manque : l'effet de réalité, dans la peinture occidentale du XVe au XIXe siècle, n'est pas déterminé par la représentation qui y est inscrite d'éléments reproduits sur un mode « analogique » de la réalité optique, ou plutôt, ces éléments (dont la représentation idéologique qu'on se fait comme des figurants « analogiques » qu'ils ne sont nullement n'est qu'un effet d'après-coup) sont entrés dans le système de la représentation, en toute méconnaissance de cause, non seulement comme des représentants « analogiques » de la réalité, mais comme des *signifiants*, au sens lacanien, marques de l'inscription du sujet dans le discours figuratif. Et c'est uniquement en tant qu'ils ont constitué les signifiants de cette inscription du sujet dans ce discours que leur inscription y a été déterminante, et qu'ils ont produit un effet de réel global. (1)

Le jugement d'existence porté sur les figurants de la représentation, et sur la représentation dans son ensemble, a été déterminé par cette inscription, manifeste à l'époque de la Renaissance, refoulée au XIXe siècle, du sujet dans la représentation. On peut dire ainsi que dans ce système figuratif, c'est dans la mesure où ça manque dans la représentation, où la représentation est structurée par ce manque, que peut être porté, sur des figurants qui sont tous des signifiants de ce manque (dans la mesure où ils constituent, comme dans le paysage, les uns pour les autres un système de caches), un jugement d'existence qui, en faisant du spectateur le sujet d'un énoncé comparable à l'énoncé littéraire *assertif*, produit ces figurants comme les signes d'un discours qui s'adresse à lui. Autrement dit encore, la *ponctuation* de ce discours figuratif (l'ordre des plans, la position des éléments constitutifs de sa figuration) est homologue de celle de la narration assertive à la première personne, où l'effet de présence est également déterminé par la répétition dans l'énoncé, d'un appel de sens (sous la forme d'une réitération du *je*, mais aussi grâce à de nombreux artifices rhétoriques: c'est alors que : ..., voyant cela...). L'effet de présence, dans la narration assertive, comme l'effet de réel dans la représentation picturale, ne fonctionne que par sa *répétition*, et consiste également en une *métonymie* qui n'a pas d'autre fonction que de relancer le discours. Dans les deux cas, l'assignation d'un référent réel aux figurants de la représentation, comme la subsomption d'un événement réel par le récit, sont fonction de l'exclusion du sujet de la représentation et de son inscription dans le discours de cette représentation et de ce récit. Si le signe, comme le figurant, présentifie la chose, c'est que dans la chaîne signifiante est impliqué un sujet qui, de par son inscription métonymique dans cette chaîne, fait de l'effet de sens (la narration, la figuration) le prédicat pourrait-on dire d'un sujet (le sujet de l'énoncé cette fois, produit comme *effet* de la structure du discours) *qui n'amorce et ne clôture l'énoncé que dans la mesure où, en tant que signifiant, il est déjà inscrit métonymiquement dans toute la chaîne.* (2) Le *sujet de l'énoncé* est ainsi constitué comme tel par l'inscription d'un signifiant dans la chaîne dont l'effet est que l'énoncé consiste en une assertion constituée de la méconnaissance de cette inscription. Aussi bien dans cette peinture que dans ce système narratif, cette inscription ne laisse pas de traces *lisibles :* elles constituent le discours comme lisible au regard d'un sujet qui, d'être déjà inscrit dans leur chaîne, hallucine littéralement ses traces, en faisant passer les figurants et les signes (qui sont aussi *ses* signifiants) pour les choses mêmes. (3)

(1) Dans la tradition du paysage extrême-oriental, au contraire, les effets de réel sont hétérogènes à une figuration en aplats qui exclut les effets d'ombre et de lumière. Ils consistent en fait à peu près exclusivement en effets de perspective dont le codage ne se réfère pas à un système monoculaire.

(2) Il est bien évident que pour que le système représentatif du Quattrocento pût être produit, il fallait que le sujet (disons le sujet oculaire) fût déjà inscrit dans le système iconographique de la peinture chrétienne, depuis le début du Moyen Age, le système de la représentation consistant en la transformation de cette inscription (cf. chez Giotto, la constitution du discours figuratif en véritables séquences dramatiques, en référence directe aux transformations effectuées à son époque, dans l'idéologie religieuse).

(3) L'avènement historique du sujet de la représentation (le spectateur), ou, si on préfère, d'un discours figuratif fonctionnant comme le prédicat d'un sujet identifié au spectateur, est corrélatif de l'avènement du « sujet de la science » (cf. Lacan) et du sujet logocentrique, et demanderait à être étudié dans le cadre d'une théorie générale du *discours*, au sens où l'entend Lacan, lorsqu'il définit un discours par la *« position de ses éléments au regard*

Il convient d'insister sur *la structure métonymique des effets de réel.*

Remarquons d'abord que la transformation que l'inscription du sujet produit non seulement dans la structure générale de la représentation, mais aussi dans l'ensemble du discours iconique qui s'y inscrit, est à mettre en corrélation avec la transformation du discours linguistique et de son idéologie : à l'institution du signe, c'est-à-dire de la correspondance terme à terme d'un signifiant et d'un signifié, correspond celle de *l'analogon*, c'est-à-dire de la correspondance terme à terme également d'un figurant à un référent dans l'idéologie de la représentation.

Le jugement d'existence porté sur le plan du discours linguistique aussi bien que sur celui de la figuration picturale, correspond à ce que Lacan nomme « *l'institution d'un réel qui vient couvrir la vérité* ».

La *vérité* est que ce discours nouveau a été engendré par l'inscription du sujet dans sa chaîne, et qu'il y a désormais dans le discours un manque constitutif de sa nouvelle structure, dont, en ce qui concerne la peinture, chaque effet de réel (c'est-à-dire, au XIXe siècle, chez Corot particulièrement, chaque trace figurative) constitue la coupure, suturée par l'effet de réalité produit par la codification de tous les effets de réel. La réussite de l'opération de suture doit en fait se penser à la fois en terme de codes picturaux (à partir de la Renaissance, tous les effets picturaux sont strictement codifiés), et de registres figuratifs : n'entrent désormais dans le champ de figuration que des *objets réels*, c'est-à-dire des objets *reconnaissables* dans la réalité, inscrits dans le tableau comme leur semblant. Mais encore une fois, la réussite de l'effet de réalité doit beaucoup plus à l'inscription répétitive de ces signifiants-maîtres du discours figuratif qu'à la fidélité analogique de leur figuration.

L'avènement d'une figuration « bourgeoise » dominante (scènes d'intérieur, natures mortes, portraits, paysages), corrélative de la disparition des sujets religieux et allégoriques à la Renaissance, est fonction d'une transformation généralisée de son discours. Une théorie conséquente de ses systèmes figuratifs ne pourrait avoir place que dans celle du fétichisme de ses valeurs : le fétichisme de sa figuration tient, comme celui de l'argent, comme celui du signe, à ce que le sujet, en tant que signifiant, s'y est inscrit sous la forme d'un manque. La trace de cette inscription, c'est-à-dire proprement *son effet de production*, consiste en l'effet de réel dans la peinture, l'accentuation de la plus-value argent dans le discours de l'idéologie capitaliste naissante (4), l'effet assertif du discours linguistique.

Nous distinguerons ici *effet de production* et *effet de sens.*

L'effet de production consiste en une accentuation purement métonymique de la structure du discours, qui, pour être méconnue, n'en consiste pas moins uniquement en un rapport d'éléments dont la structuration a laissé des traces (l'effet de réel). Les effets de sens, compte tenu de la surdétermination du discours, peuvent être multiples. Jusqu'au XIXe siècle, même chez un peintre comme Goya (chez qui l'effet de réalité se trouve mis en question dans le cadre d'une figuration traditionnelle par la substitution, accréditée par la fidélité aux effets de réel, de figurants à référent imaginaire à des figurants à référent réel), l'effet de production reste semblable à ce qu'il était déjà au temps de la Renaissance, compte tenu de la résistance idéologique du système figuratif, c'est-à-dire de la persistance de ses valeurs figuratives réalistes. Pour que l'effet de production puisse donner lieu à une nouvelle inscription, il faut que les effets de sens dominants produits par l'ancienne inscription cessent de l'être, c'est-à-dire qu'ils aient été remplacés par d'autres. Alors seulement, *après-coup,* une nouvelle inscription devient possible, dans la mesure où ce prétexte la rend pensable. Dans le cas de la peinture, les spéculations littéraires de la fin du XIXe et du début du XXe siècle ont joué un rôle déterminant dans la transformation de la figuration, de la même manière que le théâtre a joué, et joue encore aujourd'hui, par rapport au cinéma, un rôle référentiel décisif. Pour tout système scriptural, il n'y a de *référent* qu'un autre système, et c'est dans la mesure où une inscription a réussi dans l'un qu'il est possible dans l'autre de procéder à une nouvelle inscription, pour autant qu'il n'y a pas de réinscription qui ne consiste en la réécriture, au moyen d'autres codes, d'un discours constitué en ses effets de sens majeurs.

Ainsi, jusqu'à la fin du XIXe siècle, la peinture a été constamment (du moins chez ceux que nous nommons ses grands peintres, élection qu'il faudrait d'ailleurs interroger) à la limite de la disjonction entre ses effets de réel (son effet de production) et ses effets de réalité (son effet de sens dominant). Cette disjonction était impliquée par la structure de son discours iconique : en effet, si la *maîtrise* scripturale est atteinte, dans ce système figuratif, par un effet de réalité produit par un redoublement d'effets de réel, et si cet effet global fait méconnaître leur production, *ce système, de par son principe scriptural lui-même, c'est-à-dire de par l'effet de production que sa pratique engendre, est amené à produire son propre re-marquage.* Ce re-marquage est produit au point même où s'inscrit dans la représentation l'effet de production, c'est-à-dire le redoublement métonymique lui-même. On s'aperçoit en effet qu'à partir du XVIIIe siècle, très systématiquement, cette peinture, si elle ne se donne pas, de par son idéologie naturaliste, comme une métaphore de la réalité, c'est-à-dire comme une représentation codée, est portée à accentuer les effets métonymiques dont la connexion la constituent comme un effet de réalité global. Or, c'est du développement de cette accentuation, de ce re-marquage, c'est du travail qu'il constitue que *la chose picturale*, c'est-à-dire la matérialité du tableau en tant qu'il est constitué de rapports chromatiques et plastiques, de rapports de couleurs et de pâtes qui produisent l'effet figuratif par le jeu de leurs différences, *va faire saillie*, jusqu'à compromettre l'effet de réel dont ils constituent les signifiants. Chez des peintres de natures mortes comme Chardin, comme chez des paysagistes comme Corot (et sans doute dans la mesure où le genre dans lequel ils travaillent est celui où a lieu la moindre résistance à l'illusion figurative naturaliste — contraire-

---

d'une structure » telle que celles qui ont été produites au cours de son séminaire de l'année 1969-1970 (voir « Scilicet 2-3 »).

La structure du système figuratif de la peinture européenne, au point de vue de sa terminologie, et compte tenu de ses transformations, apparaît comprise entre celle du discours du Maître et celle du discours de l'hystérique, l'effet de production (auquel correspondrait théoriquement l'*objet a* de la structure de ces discours) étant d'abord refoulé dans la représentation, puis progressivement valorisé comme fétiche.

(4) Lire à ce propos « L'Ethique protestante et l'esprit du capitalisme » de Max Weber. La plus-value argent, dans le discours du capitaliste naissant, avant son refoulement dans le discours du capitaliste établi, fonctionne comme le signifiant dont se re-marque (à tous les sens du mot) le sujet de la Bourgeoisie avant sa prise de pouvoir.



Poussin : *Diogène jetant son écuelle* (Musée du Louvre. Ph. Roger-Viollet).

ment au portrait), sont produits très systématiquement des effets de *cloisonnement*, c'est-à-dire un re-marquage, dans le tableau, de la connexion métonymique des éléments producteurs de ses figures. Il est probable que c'est de ce re-marquage que s'origine la subversion de la représentation naturaliste qui, encore une fois, se soutenait essentiellement de ces effets. Les plus puissants effets naturalistes produits l'ont d'ailleurs été, ce n'est pas hasard, par Corot, dans ses esquisses les plus « codées » (celle du *Pont de Narni* par exemple), où chaque touche, chaque effet de pâte, est tout à la fois dans un rapport d'extrême discrétion avec ses voisins, et constitue en même temps la transcription picturale, la métaphore la plus hallucinatoire jamais produite d'un effet réellement observé. Chez Corot, l'effet de réel (dans *Le Pont de Narni*, l'eau, l'ombre du pont, les accents de lumière sur les ruines, les lointains, etc.) dénonce le système des différences purement picturales qui l'a produit (la gamme très élaborée de ses verts, par exemple, et son utilisation dans ses tableaux, n'ont rien de réaliste), en même temps qu'il se dérobe, en tant que métaphore, par l'illusion naturaliste qu'il produit, bien que le rapport à son référent réel n'ait en fait absolument rien d'analogique et qu'il constitue plutôt un choix de tout ce qui fait pour l'œil (pas d'ailleurs un œil quelconque) *saillie* dans un spectacle réel. L'effet de réel consiste ainsi chez ce peintre en une double accentuation, invisible tant il est captivant, à la fois du système des différences chromatiques constitutives de son code, et des effets de contraste qui, dans un spectacle réel, produisent déjà cet effet à un œil formé par la peinture à de tels contrastes. D'où cette *ponctuation*, plus réelle que nature, et cependant complètement codée, de ses feuillages et de ses herbes, qui les parent de tout le brillant du leurre réaliste.

Envisagée selon la *logique* de son développement, la peinture cubiste constitue à son tour un re-marquage de celle-là, opéré dans deux directions :

1) d'une part, l'hypostase de l'effet de réel produit par le décrochement des plans, inscrit, dans les premiers tableaux cubistes, sous la forme d'une pure connexion métonymique de plans alternativement sombres et clairs qui divisent toute la surface du tableau et font saillir une série identique de volumes imaginaires ;

2) d'autre part, grâce en particulier à la technique du collage, l'accentuation de l'effet métaphorique invisible dans la représentation naturaliste, c'est-à-dire de l'effet de figuration produit non pas, comme une illusion rétrospective pourrait le faire croire, par la substitution du produit pictural à l'objet réel (l'analogon prenant, selon ce point de vue purement idéologique, l'exacte place du référent réel), mais par la substitution, ou le recouvrement, dans le discours figuratif, d'un élément par un autre produit par l'effet d'un autre code, ou ayant avec le premier une différence qualitative accentuée (les figures de Watteau, par exemple, sont hétérogènes à ses fonds, et Delacroix devant le paysage peint, figurant dans l'*Atelier*



Corot : *La route de Sèvres* (Musée du Louvre. Ph. Roger-Viollet).

de Courbet faisait remarquer l'hétérogénéité de cet élément figuratif par rapport au reste du tableau, disant que son ciel ressemblait à un vrai ciel). La technique du *collage* représente sans doute un terme extrême du processus scriptural de la peinture européenne dans la mesure où elle accentue la structure de la figuration en une série d'éléments discrets en même temps qu'elle rend plus évidente que toute autre à quel point l'effet métaphorique qui jaillit d'une connexion formelle d'éléments figuratifs en même temps que de leur hétérogénéité matérielle doit moins sa réussite à l'analogie entre les éléments figuratifs et leur référent réel qu'à leur saillie dans l'espace imaginaire du tableau, *comme si l'effet de réel ainsi produit engendrait l'effet de réalité lui-même.* Encore une fois l'idéologie et la pratique d'une peinture réaliste ont été déterminées par une inscription généralisée d'effets de réel qui ne pouvaient avoir *idéologiquement* pour référents que des spectacles réels. On voit d'ailleurs les effets de réel persister bien au-delà d'une représentation soi-disant analogique, dans le cubisme et dans la peinture surréaliste, et aussi dans une autre direction, jusqu'à l'hypostase de la chose picturale elle-même envisagée cette fois non plus comme la matière d'une représentation quelconque, c'est-à-dire comme le moyen de produire des effets de réel inscrits dans une figuration codée, mais comme du réel à l'état de nature, si on peut dire, marqué et encadré comme tel, comme un objet esthétique dont l'unique valeur est d'être un pur leurre, pour autant que son intérêt, au regard du spectateur, réside dans la totale insignifiance de sa matière, ou plutôt dans la *déroute* que sa contemplation suscite, dans la mesure où la figuration se confond complètement avec son support matériel, et où son insignifiance, de par le remarquage qu'en effectue le cadre, réduit cette présence matérielle à un pur effet de signifiant, à un appel de sens auquel rien ne répond dans la figuration sinon son défaut de signifiance. Le fétichisme de la chose picturale s'inscrit ainsi comme la substitution d'un manque dans la représentation (l'effet de réel, qui s'inscrit toujours logiquement comme une métonymie), à une représentation consistant, sur le plan sémantique, en un pur effet de manque, *comblé* en même temps qu'accentué par un effet métaphorique en quelque sorte suspendu : la chose picturale (pâte, toile, ou tout autre matériau) est toujours lisible comme la représentation d'autre chose (la terre, un mur, n'importe quoi), mais en un simple simulacre de lecture qui ne prend appui sur aucune inscription véritable, qui ne consiste pas en un véritable déchiffrement. C'est dans ce simulacre que se révèle encore, dans notre tradition picturale, la toute-puissance de l'effet de réel, réduit ici à un pur leurre. Dans ce cas précis, l'inscription suscite, dans l'exercice de son impossible lecture, un effet de substitution métaphorique d'un référent imaginaire à un figurant réel qui ne peut donner lieu à aucun effet de sens métaphorique sinon cette succession infinie et fantasmatique de représentations de la même chose, indéfiniment substituable à elle-même, mais dont le déchiffrement ne peut donner lieu à un effet de sens que dans la mesure où sa repré-

sentation ne prend plus réellement appui sur sa figuration. Le cinéma, bien plus d'ailleurs que la peinture, a le moyen de re-marquer, par son écriture, l'effet métaphorique *automatiquement* produit par le support de sa figuration, c'est-à-dire par le continuum lumineux, en opérant l'effacement et la substitution des figures dans le même plan (par exemple dans la scène en train du *Conformiste* de Bertolucci). L'effet de réel, l'effet de leurre, consiste dans ce cas-limite, en la suspension même de l'effet métaphorique, en son caractère éclipsant.

Dans le cas de la peinture dite informelle, l'effet de réel est produit par l'abandon de toute référence à aucun code, qui suscite, dans l'exercice de sa lecture (mais tout autant dans sa pratique) cette cascade de substitutions métaphoriques d'être chose à la chose picturale, qui se réduit en fait à une répétition métonymique de l'effet de signifiant suscité par l'inscription du sujet et son impossible recouvrement par la métaphore du spectacle, *dans la mesure où l'abandon de la structure de la représentation a fait disparaître de l'inscription le sujet de l'énoncé, mais n'a pas pour autant aboli la structure de l'énonciation*. On peut dire ainsi que dans ce cas extrême, la figuration est innommable non pas (ou pas seulement) parce qu'on ne lui reconnaît pas de référence, mais parce que le spectateur dans l'exercice de sa lecture, ne peut pas se nommer comme tel. Un des effets constants de la peinture surréaliste consiste au contraire à produire des effets de réalité qui sont uniquement suscités par la réussite d'effets de réel et à donner ainsi le spectacle tout à fait familier d'un imaginaire objectivé (la fenêtre des tableaux de Magritte, le recadrage des tableaux de Max Ernst), dans lequel l'effet de reconnaissance n'a pas lieu du figurant comme conforme à aucun référent réel, mais du sujet comme spectateur.

Dans ces deux prolongements divergents du système représentatif issu de la Renaissance, que les critiques ont parfois opposé d'une manière purement idéologique en nommant l'un « matérialiste », l'autre « idéaliste », on peut noter :

1) que dans le premier cas, l'effet de production est annulé dans la mesure où le peintre renonce à la structure de la représentation, mais l'effet fétichiste de réel persiste par le fait même du renoncement à la structure de la représentation et du refus de tout effet de sens produit par un code ;

2) que dans le second cas, l'effet de production est annulé dans la mesure où le peintre hypostasie, dans un système figuratif qui conserve la structure de la représentation, mais uniquement pour provoquer, par une sorte de précipité, la réussite des opérations métaphoriques qui ont lieu dans son champ, et qui ne pourraient pas avoir lieu si l'inscription des figurants dans ce champ ne produisait pas un semblant d'effet de réalité.

Ces deux remarques peuvent s'appliquer intégralement au cinéma :

1) chez les cinéastes qui refusent aujourd'hui le dispositif scénique de la représentation, qui sont d'ailleurs presque toujours des fétichistes de la chose filmique, et prétendent constituer leur discours de la matérialité même des images (c'est-à-dire des images comme clichés, ce qui en fait déjà des métaphores dans la mesure où, de par sa matérialité, une image filmique ne saurait être considérée comme un cliché), ne se rendent pas compte qu'ils constituent en fait leur discours de signifiés métaphoriques automatiquement produits par la lecture des images. Leur pratique scripturale se borne en fait à l'accentuation, dans le discours de leurs films, d'effets de sens déjà produits sans qu'il y ait réinscription véritable de leurs signifiants, sinon de leurs signifiants maîtres. Il n'y a ainsi nul re-marquage de la structure du discours dont ils font le prétexte de leur inscription, mais cette structure persiste dans le leur à produire ses effets à leur insu. *Le cinéma n'a jamais tant fétichisé ses effets que depuis l'abandon de sa structure scénique originelle.*

2) Inversement, le recours à cette structure, chez des cinéastes comme les frères Taviani, Godard, Glauber Rocha, dans un seul but manifeste de lisibilité, leur permet, grâce aux effets de réalité qu'elle suscite automatiquement, de produire un discours qui ne subit pas l'effet fétichiste de ce système représentatif dans la mesure où leur inscription ne se produit pas dans sa structure, dont l'effet fétichiste est en fait repérable non pas au niveau de chaque image, mais *dans son articulation dans la fiction du cinéma classique*, grâce au dispositif de la « suture », qui réinscrit perpétuellement l'effet de réel comme moyen de fétichiser les effets de présence automatiquement obtenus à la projection.

Si l'inscription d'effets de réel constitue, dans l'histoire de la figuration picturale occidentale, un saut qualitatif, même si, jusqu'à la fin du XIXe siècle, son seul effet visible consiste apparemment en un surplus de réalité dans le tableau (alors qu'avec les impressionnistes il finira par y en avoir de moins en moins, voire plus du tout comme dans les derniers tableaux de Monet, dont le titre « impressions », ou « effets », marque bien, au regard même du peintre, l'abolition de l'idéologie de la représentation analogique), c'est à ce que cette inscription constitue l'effet d'un re-marquage du sujet dans la représentation dans lequel il faut voir la cause du *travail* qui, de la Renaissance au XXe siècle, a produit la subversion du système représentatif de la scène du Quattrocento. Ceci devrait pouvoir nous permettre, dans ce domaine déterminé tout au moins, de cerner le procès de production scripturale, et de saisir, dans le travail, l'effet de l'inscription du sujet. Cet effet, qui est un pur effet de signifiant, consiste, dans la peinture, en un redoublement métonymique de la scène, et, par extension logique, en la mise en place d'une série de réseaux dont la structure est également purement métonymique (l'articulation des paysages de Poussin, les effets de pointillé des tableaux de Vermeer). La production de ces structures restera méconnue tant que leurs effets (les effets de réel) n'auront pas été réinscrits ailleurs que dans le système figuratif du paysage, de la scène de genre ou de la nature morte, c'est-à-dire tant qu'ils resteront inscrits dans une figuration réaliste. Avec Cézanne, chez qui l'inscription de l'effet de réel (ce qu'il nomme sa « petite sensation ») finit par abolir presque complètement toute référence réaliste, puis dans les tableaux cubistes, ces structures se trouveront dégagées, réduites à un pur jeu de volumes identiques.

Le redoublement métonymique de la structure scénique, dans la peinture, à partir de la Renaissance, n'est cependant qu'un des modes sur lesquels s'est effectuée l'inscription des effets de réel. Ou plutôt, cette inscription s'est trouvée *pervertie*, à la fin du XIXe siècle, chez les impressionnistes et surtout leurs successeurs immédiats. Chez Odilon Redon, Gauguin ou Van Gogh, voire chez Renoir, l'œil, le foyer lumineux, le soleil, la chair dont le reflet fait saillie dans le tableau constituent les éléments majeurs d'une figuration qui trouvera son aboutissement dans les dessins et les tableaux de Masson, connexion métonymique d'yeux, de bouches, de sexes, de taches, de flammes.

Si donc l'inscription d'effets de réel dans la peinture a paru longtemps se limiter à une accentuation, dans le tableau, d'effets observables dans la réalité (Cézanne

regardait ses paysages), l'insistance de cette inscription chez les peintres modernes apparaît comme la cause principale du travail de subversion de la représentation naturaliste. On constate que ce travail, c'est-à-dire la succession historique des systèmes figuratifs qui se sont produits les uns les autres, s'articule chaque fois d'un manque dans la représentation qui constitue pour le peintre lui-même la tache aveugle qu'il est intéressé à y inscrire, la cause même de son travail étant l'intérêt qu'il trouve à cette inscription, quelle que soit l'idéologie qui le gouverne, qu'il s'agisse pour Poussin de la reconstruction de la scène de ses paysages, pour les impressionnistes de la transcription d'un effet de lumière, pour Redon la représentation en images d'une figure de rêve. Il faut voir dans l'action insistante de cette tache aveugle l'effet de celle du symbolique dans l'imaginaire pour autant que chaque fois la tache aveugle, le point sur lequel le peintre travaille et dont le travail entraîne la transformation plus ou moins radicale du système figuratif consiste, sans qu'il le sache, en ce qu'il s'y inscrit comme sujet, que cette inscription s'effectue sur un mode qu'on pourrait qualifier d'obsessionnel par un déplacement indéfini de la position du spectateur dans la scène des paysages modernes, soit, plus tardivement, sur un mode pervers, par une opération métaphorique qui consiste en la substitution de nouvelles images à cette représentation faite d'absence, en remplacement de ce qui, dans la représentation, signalait un manque, par des éléments figuratifs qui parfois d'ailleurs ne font qu'inverser ce rapport au manque. Ainsi chez Gauguin, la métaphore du foyer lumineux prend la place de l'effet traditionnel d'ombre et de lumière, en une admirable inversion qui lui fait substituer une ombre *productrice* de lumière à une ombre *effet* de lumière, et chez Renoir, les zones érogènes du corps de ses baigneuses saillent au point même où les jeux de la lumière disposent leurs effets de leurre. Dans un cas comme dans l'autre, c'est bien là où ça manque dans la représentation (dans la mesure où leur figuration est encore très fidèle au système représentatif classique), c'est-à-dire là où dans la représentation se signale une présence faite d'absence (la lumière du soleil sur les objets) que s'effectue le travail qui transforme la figuration. Ici et là, le produit pictural consiste en une métaphore qui se substitue à l'effet de coupure d'un signifiant, trace de l'inscription, dans la représentation, d'un sujet qui ne peut logiquement s'inscrire que comme un effet de manque.

Si donc l'effet de réel est le produit de la réinscription du sujet dans le système de la représentation scénique de la peinture occidentale, d'abord sous la forme d'un re-marquage de la position du spectateur dans la représentation dont est issue une tradition figurative qui persiste avec le cinéma, il doit être aujourd'hui reconnu comme un mode extrêmement particulier et transitoire de l'inscription du sujet dans un système figuratif historiquement déterminé. Et si on voit aujourd'hui l'effet de réel persister au-delà de la disparition de cette figuration, c'est le plus souvent comme une trace stéréotypée, répétitive et improductive dans la mesure où son inscription ne fait que reconduire soit un pur effet de leurre, reconnu comme tel désormais (par exemple avec l'Optical Art), soit, à un autre versant de son *inscription* qui, aussi opposé qu'il soit au premier, n'en constitue pas moins aussi l'hypostase d'un effet logiquement semblable, celui de la peinture dite informelle, décrochements spatiaux et insignifiance de la matière suscitant la même déroute, par un effet de signifiant semblablement méconnu. S'il y a travail aujourd'hui, dans le domaine de la peinture, c'est ailleurs qu'il se produit. (5)

On peut dire ainsi que le travail qui a abouti à la subversion de la représentation naturaliste sur le mode d'une réinscription effective de son fétichisme latent n'a cessé d'en subir les effets. Mais, comme nous l'indiquions précédemment à propos de la peinture et du cinéma, il est possible de concevoir une réinscription de l'effet de réel ailleurs que dans un système qui fétichisait cet effet dans la mesure où, dans le cadre particulier de son économie signifiante, de son système de valeurs, il constituait la marque d'une inscription méconnue du sujet. Dans la peinture surréaliste fidèle à la structure scénique, l'effet de réel persiste au-delà de son inscription fétichiste. Il devient un moyen d'articuler les éléments figuratifs hors du système de représentation idéologiquement « analogique» qui l'inscrivait comme un effet de fétichisme. De la même manière dans *Othon* par exemple, le passage d'un plan à un autre articule un discours cinématographique produit en dehors du système de l'économie signifiante et des valeurs figuratives dans lequel il était produit également comme un effet fétichiste. Le problème de l'inscription de l'effet de réel au cinéma, qui fera l'objet, avec celui de l'inscription de la chose filmique, de nos prochaines études, est celui-ci : si l'enregistrement par la caméra et la projection d'un film suscitent automatiquement et simultanément un effet de réalité (particulièrement susceptible d'être reconnu comme « analogique ») et un effet de réel, si ce double effet n'a jamais été, avant le cinéma contemporain, conçu comme le produit d'aucun travail scriptural (déjà produit), quels ont été les effets, dans l'inscription du discours cinématographique, de la structure méconnue de la représentation reconduite au cinéma ? Quelle action méconnue a eu le système de cette représentation sur l'économie de ce discours ? Et comment ce système s'est-il trouvé déconstruit (et dans quelle mesure) par le travail des cinéastes ? En quoi consistent les transformations opérées dans sa structure ? C'est ce dont il sera question à propos de l'inscription des figures (on pourrait dire des figurants-sujets) dans le cinéma classique et dans le dernier film de Jean-Marie Straub.

Jean-Pierre OUDART.

---

(5) Nous étudierons ultérieurement, dans le cadre d'une tentative d'explication du fonctionnement de la lecture (et du plaisir) esthétique *moderne*, dans lequel la pratique théorique est impliquée mais qu'elle n'a nullement suscitée, l'accentuation et l'hypostase progressive de l'effet de production dans la peinture moderne et au cinéma. Le problème essentiel posé par la transformation et la réception de leur écriture est certainement celui du pourquoi de cette mise en valeur. Pourquoi a-t-il été accordé un tel prix à l'effet de réel, au point qu'une peinture qui n'en comporterait pas se trouverait automatiquement exclue du marché artistique ? En ce qui concerne le cinéma, l'esthétique et la critique mac-mahonienne ont mis l'accent sur cet effet. Ces deux phénomènes ne seraient pensables que dans le cadre d'une théorie générale du fétichisme de la valeur qui aurait établi la corrélation entre la production des valeurs bourgeoises et l'inscription particulière du sujet dans le discours de la Bourgeoisie. Le problème est de savoir quel rapport il y a entre la valorisation progressive de l'effet de réel, c'est-à-dire l'effet de production de la figuration bourgeoise, la position de plus en plus excentrique du producteur artistique dans la société bourgeoise, et la fétichisation de l'une et de l'autre aujourd'hui.

ANCIENS NUMÉROS

Les numéros suivants sont disponibles :
Ancienne série (5 F) : 96 - 98 - 101 - 108 - 110 - 111 - 113 - 119 - 122 - 124 - 125 - 127 - 129 - 130 - 132 - 133 - 135 à 137 - 139 à 146 - 148 - 153 à 159.
Nouvelle série (6 F) : tous les numéros sont disponibles sauf 160 à 164 - 168 - 169 - 171 - 173 - 174 - 191 - 196 - 197 - 204 - 205.
Numéros spéciaux (10 F) : 166/67 (Etats-Unis/Japon) - 200/201 (Anniversaire des « Cahiers »/Hommage à Henri Langlois) - 207 (Dreyer - disque souple).
Port : Pour la France, 0,10 F par numéro ; pour l'étranger, 0,50 F.
Les commandes sont servies dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 39, rue Coquillière, Paris-1er (Tél. 236-92-93 et 236-00-37).** C.C.P. 7890-76 PARIS.
Les anciens numéros sont également en vente à **la Librairie du Minotaure, 2, rue des Beaux-Arts, Paris-6e** (033-73-02).
COMMANDES GROUPEES : Les remises suivantes sont applicables aux commandes groupées :
10 % pour plus de 5 numéros
25 % pour plus de 15 numéros
50 % pour plus de 25 numéros
(ces remises ne s'appliquent pas aux frais de port).

NUMEROS EPUISES :

Mme JAMET, La Rhodes, Ile de la Barthelasse, 84-Avignon, **recherche** le nº 39.
Marc PICHON, 155, av. Jean-Chaubet, 31-Toulouse, **recherche** les nºs 12, 16, 19, 23, 29, 38, 45, 46, 48, 54, 55, 56, 58, 61, 63, 64, 66, 69, 74, 83, 89, 92, 93, 95, 97, 104.
Gilbert MATTON, 11, av. George-Sand, 06-Nice, **recherche** les nºs 103, 104, 106, 114, 118, 126, 129, 131, 138.
Ulrich von THUNA,, BONN, Beethovenstr. 36, Allemagne, **offre** les nºs 42 - 71 - 78 et la table des matières des nºs 1 à 50 (éventuellement en échange des nºs 1 et 2 de « Positif »).

OFFRE SPÉCIALE

Avec notre nº 226/227 (Spécial Eisenstein) se termine pour l'instant la publication des textes d'Eisenstein. A cette occasion, nous offrons à nos lecteurs la collection complète des 19 numéros dans lesquels ont paru les textes d'Eisenstein (nºs 208 à 211 et 213 à 227) au prix spécial de **50 francs**. (Offre valable dans la limite des exemplaires disponibles).

ABONNEMENTS

6 numéros : France, 36 F - Etranger, 40 F.
12 numéros : France, 66 F - Etranger, 75 F.
Etudiants, Ciné-Clubs, Librairies : France, 58 F - Etranger, 66 F.
Abonnement de soutien : 100 F.

Nos derniers numéros :

219 (avril 1970) : S.M. Eisenstein - Mikhaïl Romm - Jancso : hier, aujourd'hui - Eric Rohmer.
220/221 (mai-juin 1970) : Spécial Russie Années Vingt.
222 (juillet 1970) : S.M. Eisenstein : Programme d'enseignement - Roland Barthes : le troisième sens - S. Daney, J.-P. Oudart : Travail, lecture, jouissance - Pascal Bonitzer : Film/politique - Lev Koulechov : souvenirs 1920 - « L'Enfant sauvage ».
223 (août-septembre) : « Tristana » - Luis Buñuel : Textes 1927 - S.M. Eisenstein : Programme d'enseignement - Entretien avec J.M. Straub et D. Huillet - John Ford et « Young Mr. Lincoln ».
224 (octobre) : Cinéma japonais : Hani, Masumura, Yoshida - J.M. Straub : « Othon » - J. Narboni : La vicariance du pouvoir - S.M. Eisenstein : Programme d'enseignement - J.L. Comolli : Film/politique 2 (« L'aveu »).
225 (novembre-décembre) : « Ice » de Robert Kramer - Josef von Sternberg et « Morocco » - S.M. Eisenstein : L'art de la mise en scène - Entretien avec Carlos Diegues.
226/227 (janvier-février) : Spécial S.M. Eisenstein.

Entretien avec Paolo et Vittorio Taviani



CAHIERS *Depuis plusieurs mois, on parle à nouveau d'une crise du cinéma italien, mais dans un contexte très différent des précédentes... Quels sont, selon vous, les caractères de cette « crise », quelles sont ses déterminations, politiques, économiques, et, plus spécifiquement, cinématographiques ?*

VITTORIO TAVIANI Ma réponse sera peut-être imprécise. Le cinéma que, nous, nous faisons, et le cinéma que fait l'industrie appartiennent à des mondes différents (même si le premier est étouffé par le second). Je résume ce que je sais. Il est vrai qu'en Italie, ces derniers temps, la crise du cinéma en général s'est aggravée. Le cinéma italien dépend du capital américain. Les Américains, après avoir visé sur les bas prix romains, ont maintenant découvert, ailleurs, des possibilités de prix encore plus bas. Ils sont partis. Et pourtant, un peu mystérieusement, en Italie on continue de produire. Mais c'est une production hybride. Elle ne se base pas sur une organisation économico-industrielle. On se fie à de l'argent fluctuant, occasionnel, donné avec intérêts au départ. L'orientation de la production officielle est au contraire, comme toujours, rigide : le profit : il serait naïf de s'en étonner.

Ce qui nous met plutôt très en colère, c'est le produit commercial considéré comme d'avant-garde : celui qui est disposé à tout accepter (des thèmes politiquement les plus « subversifs » aux expériences les plus « audacieuses » de l'avant-garde), à condition que la confection du tout garantisse le budget. C'est-à-dire la « recherche » comme pigment au nouveau produit de consommation. De nombreux cinéastes, de bonne ou mauvaise foi, prêtent main-forte à l'opération. La plus dangereuse : parce que c'est celle qui tend à isoler, à refuser une place au vrai cinéma de recherche. Et la recherche est un risque. Risque que court l'auteur et que doit courir le public (pourquoi donc le financier ne devrait-il jamais le courir ?). C'est une violence aux habitudes, à la pacification, et à toutes les autres choses que nous savons.

A ce cinéma on continue de dire non : aujourd'hui aussi au nom du cinéma subversif-de-consommation qui assume les apparences du cinéma de recherche et garde sa nature de marchandise. (Avec cynisme on montre du doigt dans les bonnes recettes la valeur démocratique d'un jugement esthétique; on confond, à dessein, masse et classe, public et peuple, en en exaltant la « virginité du regard ». Tandis que presque tous les festivals représentent désormais le moment de la sanctification « culturelle » de l'opération.)

Pour notre cinéma la situation devient encore plus pénible, car les rares instruments favorables prévus par la loi sur le cinéma (crédits, fonds spéciaux, etc.) sont en train de devenir inopérants. Il faut une nouvelle loi. Et alors notre lutte pour notre cinéma devient lutte politique. Bien entendu, dans un Etat bourgeois, aucune loi ne pourra jamais garantir un cinéma libre. Il s'agit plutôt d'imposer certains instruments législatifs, qui permettent ensuite de conduire une bataille. Et la bataille sera incisive dans la mesure où, à ce moment, dans le pays, le mouvement ouvrier sera fort.

PAOLO TAVIANI Il s'agit de se servir des contradictions de l'Etat bourgeois : un Etat bourgeois, comme l'Etat italien,



Ci-dessus : Gian-Maria Volontè dans Un uomo da bruciare.
Page de gauche : Paolo Taviani, Gian-Maria Volontè, Vittorio Taviani et Lucia Bosè pendant le tournage de Sotto il segno dello scorpione.

non plus « pur », mais conditionné par la présence justement d'un grand mouvement ouvrier.

Donc : lutte pour une nouvelle loi sur le cinéma, sur les lignes directrices : cinéma comme service public (organismes d'Etat, circuits d'Etat comme alternative au cinéma de profit, principe de la « non-économicité » de la production de recherche) ; lutte pour l'ouverture de différents circuits (liés aux municipalités, à la décentralisation régionale, à de nouvelles réalités sociales de base) ; pour une école différente, etc.

Mais, en attendant, comment faire des films ? En élaborant, quand on peut, des opérations de larcin. Il faut voler. Faire passer en contrebande pour des opérations commerciales des opérations qui ne le sont pas. Ce n'est pas facile. Et ça fait perdre de l'énergie. Ou il faut chercher qui a de l'argent et est prêt à le perdre seulement parce qu'il aime le cinéma que nous aimons. C'est encore plus difficile. Il est vaguement fou de chercher dans notre âge atomique le mécénat du type de la Renaissance (d'autre part l'appareil policier technologique de la société capitaliste n'a-t-il pas été mis en crise par des actions anachroniques, « corsaires », comme les détournements et les enlèvements politiques ?).

Mais tout ceci est lié au hasard. Et au hasard nous ne pouvons confier qu'une partie minime de nos énergies. Nous comptons sur la lutte politique.

VITTORIO TAVIANI La télévision peut présenter un autre type de possibilité : comme circuit de distribution, comme acquéreur, comme productrice (même à une échelle réduite). Déjà aujourd'hui il s'est passé quelque chose chez nous, en Italie (les films de Bertolucci, d'Amico, de Straub, les projets presque opératifs avec Jancso, Bellocchio, avec nous-mêmes. Et, si je ne me trompe, en Allemagne les télévisions locales ont coproduit des films comme ceux de Rocha...). C'est une possibilité qui concerne surtout le futur, mais qu'il faut vérifier dès maintenant. Et, là encore, la force du mouvement ouvrier est déterminante.

CAHIERS *La tentative de coopérative a-t-elle changé quelque chose, ou était-ce simplement une autre forme de production à petit budget ?*

PAOLO TAVIANI Une bonne partie du jeune cinéma italien s'est organisée en coopérative ou en production du type coopératif. La loi prévoit un financement particulier de la Banca del Lavoro (liée à l'Etat). Mais en ce moment les fonds sont épuisés. La loi ne dit pas clairement s'ils doivent être réintégrés annuellement ou « una tantum ». L'Etat ou l'industrie n'ont pas intérêt à éclaircir cette interrogation. Et les coopératives se noient. La coopérative demeure de toute façon un des points de base dans l'action pour imposer à l'Etat le cinéma comme service public. (Personnellement nous avons presque toujours participé au coût du film. Même si notre propos est particulier. Nous travaillons avec



Giulio Brogi et Fabienne Fabre dans I sovversivi.

Giuliani, un organisateur culturel plus qu'un producteur. C'est Giuliani qui mène, sur les positions les plus avancées, la lutte pour un certain cinéma — pour une certaine loi — ; et donc pour nos films. On doit, entre autres, à Giuliani, la naissance de la coopérative « 21 marzo », structurée pour faire débuter les jeunes : les films de Frezza, Ponzi... Mais, comme tu vois, nous parlons encore de personnes, d'occasions heureuses ou malheureuses. Et ceci est absurde !)

CAHIERS *Vous parlez de cinéma de recherche, mais aujourd'hui on en est arrivé à un point tel que tout le monde ou presque déclare faire plus ou moins du cinéma de recherche. Ce qui nous intéresse dans vos films, c'est le fait que cette recherche n'est pas un travail formaliste, mais qu'elle se pense en fonction de champs historiques, politiques, voire mythiques, qu'elle pose la question de savoir d'où elle vient, où elle va, la question de sa problématique.*

PAOLO TAVIANI Chaque fois que nous disons cinéma de recherche — l'expression est mésusée, je suis d'accord avec vous, mais elle sert pour que nous nous comprenions — nous aurions envie d'ajouter : un cinéma qui cherche et qui trouve. Qui trouve au moins les raisons de sa recherche, pour les confirmer ou les mettre en crise, ou pour les nier. Pour un chemin qui s'ouvre finalement, il faut d'abord en tenter cent qui sont mauvais. Il faut donc garantir une zone de risque. Même s'il n'est pas facile de distinguer l'expérience de recherche du jeu, du caprice puéril, du funambulisme et l'approximation des différentes « nullités gaiement attifées » (« needy nothing trimm'd in jollity »). Il existe peut-être une ligne de partage : la rigueur (sévérité et sacrifice) du moins à l'intérieur de la recherche proprement dite; la place délibérément choisie dans un contexte non arbitraire, mais concret, collectif.

VITTORIO TAVIANI D'autre part, toute organisation sérieuse de production devrait garantir le secteur de l'expérimentation...

PAOLO TAVIANI ... et alors j'ai envie de dire aussi que le bas prix, les limites économiques à l'intérieur desquelles doit évoluer un certain type de cinéma, représentent des constructions imbéciles, en plus de répressives. Il y a des auteurs à qui peu d'éléments suffisent pour s'exprimer. D'autres non. Ils ont besoin des capitaux qu'il a fallu, que sais-je, à Eisenstein pour son *Ivan*. D'une pseudo-industrie comme l'italienne il est impensable de prétendre obtenir une telle programmation. Il n'y a que la collectivité, l'Etat, qui puissent la garantir. Notre lutte — en général dans le pays, en particulier dans le cinéma — ne peut être, je le répète, que dans cette direction.

Mais ceci est surtout un défoulement. Le coût peu élevé de nos films est aujourd'hui un choix que nous faisons pour nous libérer le plus possible des conditionnements extérieurs. Même si c'est un choix chaque fois problématique. Le *Scorpione* — qui a quand même coûté peu — nous a coûté plus cher que les autres films. Un film de ce genre ne pouvait descendre au-dessous de certaines limites. Aujourd'hui nous payons de notre personne pour tout ce hasard.

CAHIERS *Ce qui nous intéresse dans vos films, c'est qu'ils inscrivent la question de leur mouvement* à l'intérieur *de ce mouvement...*

VITTORIO TAVIANI Le film n'a d'autres justifications que lui-même. Nous refusons le film qui mendie sa justification — ou son sauvetage — en communiquant un message, un mot d'ordre qui appartiennent à d'autres moments de l'activité de l'homme (des hommes) : en particulier au moment politique. Un film de ce genre envahit le champ des autres : non pas en l'enrichissant, mais en l'encombrant.

PAOLO TAVIANI Je hais le soi-disant message parce que j'aime le cinéma. Parce que je n'accepte pas que le cinéma se limite à servir de caisse de résonance à des résultats obtenus par d'autres avec d'autres instruments. Car la soi-disant « humilité » envers la politique, les masses, l'idéologie, etc., n'est autre chose que paresse ou lâcheté : la manière de ne pas engager dans l'œuvre toutes ses propres responsabilités. Le cinéma, en tant qu'œuvre d'art, peut représenter, comme résultat maximum, une forme d'autoconscience en rapport au monde dans lequel il se situe. Mais avec ses instruments spécifiques, en tenant compte de leur particularité. Le cinéma a sa capacité autonome d'intervention. Il est évident que chaque auteur a sa propre vision des choses, son idéologie, il suit un certain type de praxis, etc. Mais tout ceci est en amont du film, avant le film. C'est la condition nécessaire, non pas suffisante. Certes pas la condition déterminante. Il faut que tout ce patrimoine-base se transforme en activité créative : et ici se déclenche la spécificité des différents modes de communication, d'expression; et ici il faut compter avec la nature de l'homme, avec les particularités de chaque homme. Partant d'un même humus, d'un même niveau, les hommes ensuite se divisent, pour ensuite aboutir à des résultats qui peuvent être de nouveau unitaires (ou de toute façon dialectiques entre eux, interlocuteurs) : mais seulement dans la mesure où chacun y apporte ses propres matériaux spécifiques. Un enrichissement réciproque ; une vérification aux niveaux les plus divers : l'opposé en somme d'une adhésion générique à la plate-forme de départ.

VITTORIO TAVIANI Ceci veut dire aussi — et il faut que ce soit dit, clairement — qu'il faut donner une nouvelle dimension à la valeur et à la fonction du cinéma (comme des autres arts). L'art n'est pas le moment le plus totalisant de l'activité humaine — comme le répète au contraire une certaine culture bourgeoise. C'est une activité possible parmi beaucoup d'autres. Une des nombreuses façons de se mettre en rapport avec les autres et avec les choses, pour les transformer et être transformés (le style n'est peut-être qu'une façon d' « être » avec les autres).

CAHIERS *Il y a, en France, en Italie et ailleurs, une confusion constante et massive, qui est celle de l'aplatissement d'un niveau politique sur un niveau idéologique/formel ; avec comme conséquence une mauvaise conscience de ceux qui travaillent dans le champ du cinéma, et qui font comme s'ils travaillaient directement dans le champ de la politique. Dans leurs films, l'aplatissement des deux instances noie complètement le problème spécifique du cinéma. Vos films maintiennent l'autonomie relative du champ cinématographique : ils ne prétendent pas se garantir de signifiés politiques tranquilles, mais sont des questions posées à leurs signifiés politiques et à l'articulation de contenus politiques dans une pratique cinématographique.*

VITTORIO TAVIANI ... Il m'est toujours difficile de parler en général ; alors je prends un exemple. Regardons l'autre cinéma : le cinéma de consommation, celui imposé par le pouvoir constitué, par le système autoritaire. Et pas tellement le cinéma de vieux modèle et de petite catégorie (les histoires changent, les ingrédients changent selon la mode : reste inaltéré le rythme du film : une espèce de berceuse collective). Regardons le cinéma que j'appelle subversif-de-consommation. Bien. Plus les thèmes traités sont désagréables, agressifs, plus les façons dont ils sont confectionnés sont agréables et consolantes. Le pouvoir autoritaire donne libre cours à l'audace des contenus, mais déclare la guerre à outrance aux modes de communication. Dans le film de consommation la recherche d'un rythme audiovisuel castrateur est conduite avec une adresse et une opiniâtreté exemplaires. C'est toujours l'ennemi qui nous indique les vrais nœuds du conflit. Dans ce cas il a repéré le vrai danger du cinéma : sa spécificité, son langage. Alors le langage ne peut être, aujourd'hui, que dur, impitoyable, sévère ; il doit briser les paradigmes régressifs qui paralysent la capacité et les possibilités du regard ; il doit créer des yeux nouveaux pour traverser l'épaisseur des choses ; de nouveaux rythmes, des rythmes cardiaques, ouverts à tout, même à l'erreur, mais pour cela même vitaux, chargés d'impatience.

Nous sommes en train de parler de langage : mais il est évident que la capacité d'incision d'un auteur est directement proportionnelle à tout ce qui est derrière lui, en amont du film : dans sa manière de vivre parmi les autres, avec les autres, contre certains autres, et dans la réflexion sur cette façon de vivre. Plus ce background sera violent, plus le choc que l'auteur réussira à imprimer aux choses dans le champ spécifique de son activité sera traumatique. (Ce n'est que de cette façon — je crois — qu'on peut comprendre certaines affirmations, anormales et embarrassantes pour nous Européens, des Gardes Rouges. Il y a quelque temps j'ai lu cette nouvelle : un malade grave : un médecin ; une opération difficile dans une situation difficile. L'opération réussit grâce aux enseignements du petit livre rouge. Voilà. Le petit livre rouge représente le *background* de ce médecin, l'indication d'une manière d'être, d'agir : mais que le médecin ne rend opératoire qu'en la concrétisant dans la spécificité de son invention : dans sa façon de mener l'opération. C'est seulement ainsi que le patient n'est pas mort).

PAOLO TAVIANI Le propos — cinéma et politique — se complique peut-être (ou se simplifie ?) dans nos films parce que leur matière narrative se présente chaque fois comme directement politique. Nos protagonistes se réalisent dans l'action politique, ils sont agis par et agitent des problèmes politiques. Ils représentent notre tissu narratif, parce que le monde de l'activité politique est celui qui nous passionne le plus, que nous connaissons le mieux (tout comme d'autres sont stimulés par des histoires d'amour ou des entrelacs de gangsters). Mais ceci justement est le tissu narratif du film, un des matériaux qui président à sa construction. Ils ne sont pas la poétique du film. Le sens du film est autre : il peut même coïncider. Mais c'est alors un hasard plus ou moins fortuit. C'est pourquoi identifier le poids politique du film avec le résultat auquel peut être arrivé le protagoniste ou l'antagoniste (qu'ils soient un individu ou un groupe) signifie rester encore en dehors du film même. Combien de fois pourtant, après la projection d'un

de nos films, nous a-t-on demandé : « Que devons-nous donc faire ? Nous devons suivre l'indication du personnage ? Vous croyez vraiment comme le personnage K que... ? » Les bras nous en tombent.

A propos de *Sovversivi* ou du *Scorpione*, par exemple, nous aurions envie de répondre : c'est vrai, dans *Sovversivi* il y a Togliatti et son enterrement, dans le *Scorpione* le personnage de Volontè se réfère à un type précis de dirigeant politique ancienne manière, de révolutionnaire en pension. Mais il est aussi vrai, alors, que Togliatti et Volontè dans les deux films sont, pour nous, aussi : une certaine façon de faire le cinéma : ils sont le néo-réalisme, voilà, qui nous a formés comme hommes de cinéma, dans lequel nous avons cru, qui nous a donné des racines bien terrestres. (Alors la complexité des niveaux de lecture écarte la possibilité d'une indication univoque, opérative, dans le champ spécifique de la politique).

VITTORIO TAVIANI *Justement* : Volontè, Togliatti, comme néo-réalisme. C'est toujours sous cet angle : dans l'*Uomo da bruciare* vit encore, à travers Salvatore, la confiance en un certain cinéma, même si l'enthousiasme est critique : cinéma qui est ensuite nié dans les autres films. Une négation non pas comme perte sèche. Loin de là. La négation même par laquelle on s'oppose à un père qui t'a élevé et aidé à marcher. Mais que maintenant il faut dominer. Ou plutôt, il faut lui mettre les pieds sur les épaules, sur la tête. Ce n'est qu'ainsi qu'il pourra encore t'être utile : là où lui ne peut plus voir, toi tu vois justement parce que tu te tiens sur ses épaules (« Nous sommes des nains sur les épaules du géant », disait Léonard, réfléchissant sur le rapport avec le passé en tant que patrimoine et tradition).

PAOLO TAVIANI Mais encore : Salvatore dans *Un uomo da bruciare* est un syndicaliste. Certes. Un politicien. Et pourtant, au départ, pour nous c'était au contraire un artiste. (Chaque premier film est toujours effrontément autobiographique). A travers le travail « spécifique » de Salvatore, nous éclairions notre travail spécifique, nous-mêmes. Salvatore nous touchait parce que sa manière de faire de la politique coïncidait avec notre façon de faire le cinéma (dans le film que nous préparons — *San Michele aveva un gallo* — nous parlons encore une fois d'un politicien. La façon dont le protagoniste construit un chapitre particulier de sa vie est la même dont nous sommes en train de construire le film).

VITTORIO TAVIANI ... Peut-être parce que c'est comme dans les mécanismes du rêve : pour arriver à capter le fond le plus intime d'une chose, il faut que cette chose même se dissimule au contrôle du rationnel, sous le simulacre d'une autre chose.

PAOLO TAVIANI D'autre part les différents niveaux de lecture ne signifient pas, ne doivent pas signifier un mélange hybride et arbitraire, l'approximation. Salvatore d'*Un uomo da bruciare* est directement inspiré de Salvatore Carnevale, syndicaliste, qui a réellement existé, a réellement été tué par la mafia. Dans le film réapparaissent les faits, le milieu, les personnages, même certaines attitudes, certaines phrases qui furent celles du Salvatore de la réalité sicilienne, avec ses résultats et ses erreurs politiques. C'est donc l'histoire de Salvatore Carnevale (mais c'est aussi notre histoire, et l'histoire du film en train de se faire). Résultat : la mère de Salvatore Carnevale, quand elle eut vu le film, nous intenta un procès.

VITTORIO TAVIANI Ou bien parlons du cinéma de propagande. Nous sentons le besoin de redonner une valeur au mot. Ou plutôt d'appeler chaque chose par son nom, pour éviter les confusions (dont justement, comme disait Narboni, certains profitent, soit par incapacité congénitale d'une prise de responsabilité sévère, soit pour ranger une conscience qui s'est salie ailleurs). Cinéma militant. Film comme instrument : réalisé dans le temps le plus court, sur la base d'un mot d'ordre surgi d'un certain moment de la lutte, témoignage de la lutte même — en tant qu'exemple de résultat à reproposer ailleurs, ou d'échec à éviter. Propositions — tests sur certains problèmes concrets, pour solliciter des réponses non cinématographiques, mais directes, de la part de l'assemblée des spectateurs. Etc. Dans le cinéma de propagande — utilisable à la limite une seule fois, pour cette seule occasion — la chose la moins importante est justement le cinéma. La figure de l'auteur n'a pas de sens. Les réalisateurs du film doivent tendre à coïncider avec les protagonistes de la lutte elle-même (et le « technicien du cinéma » sera seulement un instrument dans leurs mains). Si ensuite un film de propagande, mettons comme ceux de Solanas, atteint en certains moments aussi des résultats poétiques, c'est un fait accidentel. Un accident, d'ailleurs, assez rare. Les films de propagande que j'ai vus dernièrement sont viciés par le triomphalisme ouvrier syndical, s'autoconsolent dans le populisme.

PAOLO TAVIANI J'ai l'impression que ce discours sur le cinéma et la propagande a déjà quelque chose d'anachronique, de forcé, de ligneux. Le vrai propos direct de communication politique a dans la télévision son instrument le mieux adapté. Dans la télévision. Dans les vidéocassettes. La télévision, elle aussi, doit devenir un objectif concret de la lutte du mouvement ouvrier (sans attendre la palingénésie de la révolution totale).

VITTORIO TAVIANI ... Et puis, à la fin, à partir de tout cela se mettra en mouvement une série de rapports nouveaux, qui ne pourront pas ne pas changer le propos du cinéma en général...

CAHIERS *Aujourd'hui en Italie, quelles sont, selon vous, les possibilités d'un cinéma militant ? En avez-vous eu une expérience dans le film collectif sur l'enterrement de Togliatti ?*

PAOLO TAVIANI C'est surtout à la base, dans certains secteurs de la base, qu'on pense aux possibilités d'un cinéma d'intervention immédiate. Nous en avons aussi parlé avec les frères Bertolucci (et aussi avec Zavattini pour ses *Cinegiornali liberi*). En Emilie ils sont en train de préparer des initiatives de ce genre. La première occasion devrait être représentée par un film sur le travail féminin à domicile. La phase de réalisation du film peut déjà devenir en soi l'occasion pour politiser toutes ces femmes qui, faisant justement du travail à domicile pour l'industrie, n'ont pas de liens étroits avec les syndicats, ne reconnaissent pas encore leur position de classe. Une fois réalisé, ensuite, un film de ce genre peut devenir instrument de débat dans d'autres régions, où le même problème se pose aussi, ou est sur le point de se poser (dans le Sud italien, par exemple, où l'industrie s'organise dans cette direction). Bien sûr, nous croyons dans la possibilité d'un travail de ce genre. Qui aura besoin de se lier aux municipalités, aux partis, aux groupes de base, pour trouver les modes d'une distribution capillaire. Personnellement nous nous sommes demandés quel pouvait être notre rôle. Plutôt que de devenir les « réalisateurs » du film, Vittorio et moi pensons qu'il est peut-être plus utile de contribuer à la création de cadres « cinématographiques » parmi les intéressés directs à la lutte. Mettre à leur disposition les moyens pour communiquer avec le cinéma, au lieu d'utiliser la parole ou les affiches.

Quant aux expériences passées, dans ce domaine, nous en avons faites. Négatives. Exagération, de l'extérieur, du haut, de mots d'ordre généraux. Même le film sur l'enterrement



Pier-Paolo Capponi dans I sovversivi.

de Togliatti, que nous avons tourné avec beaucoup d'autres réalisateurs, n'a pas été au-delà d'une documentation assez disparate. (C'est surtout à nous qu'il a servi, pour *Sovversivi.*)

CAHIERS *Du point de vue des problèmes propres au cinéma, quels sont ceux qui se sont posés à vous, de* Un uomo da bruciare *à* Sovversivi (*en passant sur* I fuorilegge del matrimonio) *et de* Sovversivi *à* Sotto il segno dello scorpione *?*

PAOLO TAVIANI Il m'est difficile de parler des différences d'un de nos films à un autre, parce que, sincèrement, moi je les trouve tous pareils, un seul propos : à la rigueur en chapitres. Diversité dans la continuité. Un auteur répète toujours le même discours. Sinon que la réalité qui l'entoure donne à son propos des retournements, des directions différentes, souvent imprévues. De là le goût de vivre en faisant du cinéma : le miroir de ses propres variations en rapport aux autres, aux choses.

En tout cas, pour récupérer du moins la chronologie des divers chapitres, la première chose que je ferais serait d'en chercher les différences au niveau émotionnel-autobiographique, c'est-à-dire dans le matériau qui, comme on disait tout à l'heure, est en amont des films.

Un uomo da bruciare est un acte d'amour pour le néoréalisme (et pour le moment agressif de la Résistance, pour la naissance du mouvement ouvrier et paysan de l'immédiat après-guerre). Mais s'il est vrai que l'objet aimé est toujours la projection de soi-même, alors nous — à travers le film — nous avons embelli l'amoureux même d'éléments qui ne lui étaient pas propres, nous l'avons libéré d'autres que nous n'aurions pas voulu trouver en lui (en pratique : le refus du populisme, nié à travers le point de vue de l'ironie ; le refus des schémas naturalistes, pour un discours elliptique, qui se poserait comme représentation). Au centre du film, Salvatore : un protagoniste. Mais seulement parce que son destin personnel, très particulier, coïncidait avec le destin de son groupe. Ou mieux en était la conscience, surtout intuitive. Se réaliser soi-même coïncidait avec la réalisation d'un saut qualitatif des autres. Même si les autres avaient du mal à le comprendre. D'où le caractère exaltant-grotesque de Salvatore. Il fait souvent des références au Christ. Nous pourrions en faire à Cassandre. Son isolement annonçait les temps de deuil de *Sovversivi.*

VITTORIO TAVIANI Dans *Sovversivi* un grand nombre de personnages comme un personnage unique. Comme groupe. Un groupe dans un moment de crise, de passage. Un équilibre disparaît et menace d'entraîner le groupe. D'où la nécessité — avant tout physiologique — d'autres équilibres. Avoir la force de détruire (mais pas pour se torturer avec les détritus du monde détruit, ni pour s'identifier romantiquement avec sa destruction). Mais pour avoir les mains


I sovversivi.

libres pour recommencer à chercher. Les funérailles de Togliatti, je l'ai dit, sont l'enterrement du père (le père comme mythe, comme père naturel, comme moment historique, comme néo-réalisme...). Une entreprise funeste mais aussi libératrice. Disponibilité pour de nouvelles dimensions : encore au niveau personnel, dans les personnages du film, mais comme symptôme d'une nécessité plus ample. « Il importe de se tromper » pourrait être le sous-titre de *Sovversivi*. L'histoire limite est probablement celle de Giulia, la femme qui découvre sa nature homosexuelle. Contre les conseils coercitifs dictés par un illuminisme mal compris (ou mieux par une téléologie historiciste consolatrice), Giulia accepte sa propre nature. Un drame, bien sûr. Peut-être un saut dans l'obscurité. Mais de toute façon le saut : la sortie de l' « eau stagnante »... En somme le besoin de remettre tout en jeu (nous parlons vraiment au niveau émotionnel...).

Puis le *Scorpione*. Si les personnages de *Sovversivi* cherchaient (comme nous cherchions en faisant le film sur eux), les protagonistes du *Scorpione* trouvent. Deux groupes s'affrontent : celui qui s'arrête au présent (même s'il est le fruit d'une « invention » passée révolutionnaire) est destiné à se perdre. L'autre groupe — poussé par la nécessité — trouve. Même si ce qu'il trouve n'a rien de définitif, de consolant. Et contient déjà en soi-même les raisons de son dépassement (et dans ces passages l'homme, au niveau individuel ou comme groupe, vit ses drames, ses insuffisances irréparables). Ce n'est peut-être pas par hasard que le *Scorpione* se présente comme une parabole, comme un apologue. Dans une réalité comme la nôtre, européenne, où il n'est pas possible de penser au moment de sa subversion, sinon à de longues échéances, le saut révolutionnaire se présente comme une fable, à la manière de l'utopie. Une utopie. Non une évasion. Le besoin d'opposer, à un présent qui risque de s'aplatir sous la distance de la perspective, un futur imaginaire et désiré. L'imagination se concrétise sur le mode de la fable : une histoire d'enfants, parce que c'est la plus simple et la plus reconnaissable (... nous nous mettons à réfléchir à tout ceci aujourd'hui, en repensant au film).

Et donc si le *Scorpione* se présente à la manière d'un apologue comme utopie active, c'est au niveau de son style que le film révèle son identité. C'est seulement à travers cette épaisseur qu'il est possible de le comprendre et de l'utiliser — pour qui veut l'utiliser — même pour un discours politique à faire dans un certain contexte politique, en dehors du film.

PAOLO TAVIANI Je pourrais ajouter que le *Scorpione*, comme toutes les fables, cache un désir : en opposition à la perspective que l'Europe devienne la Suisse du monde, la

recherche de quelle charges d'énergie, de quelles contributions originales l'Europe pourrait apporter au moment révolutionnaire. C'est en Europe qu'est né le marxisme, ici on a eu l'Octobre soviétique, en Europe se sont constitués les premiers pays socialistes. Et pourtant aujourd'hui le socialisme, le communisme, reste encore à inventer : là justement où il s'est réalisé. Pourquoi tout reste-t-il à inventer ? et en quels termes ? c'est peut-être à nous, ici, en Europe, de répondre : une façon imprévue de se réintégrer dans le mouvement de l'histoire.

C'est dans ce sens que me semble exacte la définition que quelqu'un a donnée du *Scorpione* : « un film avant et après la révolution ».

VITTORIO TAVIANI ... En fait, on avait dit pour *Sovversivi* : « après et avant la révolution »...

CAHIERS *Le film nous apparaît dialectique en tant qu'il porte sur des rapports de force, la lutte de contraires, sans répit, sans résolution : toutes les interprétations politiques directes peuvent y être inscrites mais il interdit qu'on le lise de façon univoque, qu'on y mette un terme. Le film appelle toutes les possibilités de lecture, les comprend et les lit à leur tour.*

VITTORIO TAVIANI Une autre signification, qui n'apparaît probablement pas au niveau narratif, est peut-être pour nous la plus souterraine. C'est le rapport entre l'impatience de l'histoire et la patience de la nature; entre les temps courts de l'histoire et les temps longs de la nature. L'homme historique par rapport à l'homme biologique. Le contraste entre les deux rythmes de développement provoque des interrogations, des exaspérations, des consolations, des projets, etc.

D'où, par exemple, le sens des temps et de l'espace dans le *Scorpione*. Le temps, voici. Dans le film il arrive aux deux groupes en contraste de nombreux accidents. Les deux groupes font, en un temps bref, une très grande série d'expériences traumatiques. Ils brûlent les étapes de leurs histoires. En contraste avec cette pression des hommes, de leurs actions et réactions, en contraste avec les chaotiques hauts et bas, le temps du *Scorpione* se scande égal, imperturbable, sans variations : d'où le rythme des passages répétés du jour à la nuit, de la nuit au jour ; cette alternance, qui nivelle, des lumières et des ombres. De même pour l'espace. A la violence criée, aux mésaventures des protagonistes (équilibres qui sont bouleversés, destins personnels et collectifs annihilés ou projetés dans l'aventure du futur), à la multitude des réactions personnelles, s'opposent des plans d'ensemble, de grands espaces. Les proportions (ou disproportions) entre l'expérience humaine et le milieu dans lequel elle se situe s'établissent : ainsi même la mort d'un chef (Volontè) occupe une place microscopique dans le plan.

CAHIERS *En tant qu'il est un film sur la nature, c'est aussi un film très culturel. Le thème de l'île étant un thème très chargé, vous le situez dans sa tradition culturelle multiple, que vous récrivez, que vous réactivez.*

PAOLO TAVIANI Le *Scorpione* — plus que nos autres films — répond à un besoin de classicisme méditerranéen. S'il faut que je trouve des références — même si elles me mettent toujours mal à l'aise — j'indiquerai la pureté elliptique de Giotto. Dans la structure classique nous trouvons la possibilité de nous libérer de toutes les contorsions psychologiques irrationnalistes idéologiques, en les noyant dans une solarité typiquement italienne. C'est un besoin instinctif (de faire de l'ordre), et aussi de formation culturelle (retour critique aux origines) ; et puis d'émergence, en ce moment si enclin aux mystifications ou aux confusions ou à l'irresponsabilité...

VITTORIO TAVIANI Derrière le *Scorpione* il y a aussi Virgile : l' « Enéide », qui nous a enchantés comme une fable dans l'enfance, puis que j'ai haïe de toutes mes forces sur les bancs de l'école, et que j'ai enfin de nouveau immensément aimée quand j'y ai cherché de l'aide. On aime et on comprend seulement ces auteurs qui vous aident dans les différentes saisons de la vie. (Pourtant c'est toujours avec étonnement que, après avoir tourné le *Scorpione*, en retournant dans notre maison paternelle en Toscane, nous avons retrouvé parmi les livres d'enfance, quelques illustrations de l' « Enéide » : certains plans d'ensemble de plages, avec des hommes microscopiques comme des insectes qui couraient autour de leurs barques qui brûlaient...).

CAHIERS Le Signe du Scorpion *fonctionne un peu comme un modèle réduit. C'est bien autre chose qu'un film « ouvert » et « ambigu ». Peut-être ne répond-il à aucune question, mais il les pose toutes et il intègre toutes les lectures interprétatives possibles. D'où les faux — et interminables — débats sur son « sens »...*

PAOLO TAVIANI Comment peut-on répondre à des questions aussi directes par des réponses également directes ? Cela me donne une inquiétude, une sensation d'imprécision, d'approximation, de trop détaillé ou de trop général, de décomposer — après le film — ce qu'avant avec tant de peine, de volonté et de hasard, on a composé en une unité qui, en les unifiant, annule tous les éléments mêmes qui la composent. Le résultat ne m'apparaît pas comme une somme : mais comme une nouvelle entité, et une nouvelle donnée de départ. Le film, en effet, est défini comme un film difficile par une critique facile. Parce que c'est un film simple. Toutes les choses simples, selon moi, impliquent toujours une multiplicité de significations. Le *Scorpione*, si élémentaire dans sa structure, si simple dans la ligne narrative, apparaît comme un film scandaleux. Parce que la simplicité aujourd'hui fait scandale. On n'est pas habitué à la simplicité. (Plus la réalité est simple et plus elle est mystérieuse). On est habitué à se martyriser avec le détail — de quelque type qu'il soit — et on n'a pas la force, le courage, d'accepter une certaine ligne qui sous-entend et renvoie à la complexité. (Cette complexité qui est en amont du film, et qui reste toute à redécouvrir par celui qui voit le film : une sollicitation non pas à l'arbitraire ou à la divagation, mais à un effort, à une imagination constructive).

VITTORIO TAVIANI ... Mais pourquoi, donc, avons-nous fait le *Scorpione* ? Paradoxalement il me vient l'envie de répondre : parce que nous avions envie de faire de la musique. La musique, aujourd'hui, comme langage historique, est agonisante. Et pourtant ce propos est inexact. La musique disparaît au niveau de la portée. Elle revit au niveau du cinéma (de même, lorsque le cinéma aura épuisé sa fonction, il reviendra sous d'autres formes pour nous aujourd'hui impensables). J'aime la musique. Le *Scorpione* est une façon de continuer à faire de la musique.

PAOLO TAVIANI Justement, par paradoxe : le mélodrame du XIX[e] siècle est un patrimoine fondamental de notre civilisation. Et avant, la polyphonie, Palestrina... Les héritiers de ce patrimoine ne sont pas les professionnels de la musique, mais les cinéastes. La vocation à une construction musicale est déjà latente dans nos autres films. Dans le *Scorpione* la structure de type musical se pose comme choix conscient. D'où — je crois — une des raisons de heurt avec le spectateur, habitué aux modèles paralysants de narration vulgaire. Un spectateur normal aujourd'hui est incapable d'entrer en contact avec le monde des sentiments-idées-mémoires-hypothèses d'un film sinon à travers l'épisodique naturaliste. Jamais à travers un rythme.

CAHIERS *Même les critiques qui défendent le* Scorpione *le lisent à travers une espèce de grille, soit de type littéraire, soit de type filmique « moderne », et laissent de côté le mouvement rythmique violent qui nous a frappés.*

PAOLO TAVIANI Je me souviens d'une réponse d'Eisenstein, à propos de la charge des chevaliers teutoniques dans *Alexandre Nevski*. Eisenstein dit que le rythme du montage a la même scansion que les battements du cœur, qui augmentent à mesure que le danger s'approche. Quand j'ai revu le film avec cette clé de lecture, j'ai été ému : c'était vraiment à travers ce rythme que j'arrivais à participer à la séquence du film, avec une adhésion qu'aucune clé narrative ou figurative ne m'aurait permise.

CAHIERS *Ce qui frappe, c'est le refus du coulé, la discontinuité, de nature musicale — soit d'une musique très moderne, soit au contraire d'une musique très ancienne, polyphonique...*

VITTORIO TAVIANI Les noirs, par exemple, se placent dans le film comme relief de la matière : interruptions (comme distancement) de la longueur d'une mesure musicale. Les dialogues qu'on ne comprend pas (et qui mettent mal à l'aise le public qui proteste : « mais qu'est-ce qu'ils baragouinent ceux-là ? ») ont pour nous la valeur du son, dans un sens musical. Dans le fait sonore s'épuise aussi le moment narratif. Deux personnages — un homme et une femme, nus, l'un à côté de l'autre — de quoi pourront-ils jamais parler ? Que chacun imagine leurs phrases d'amour. L'important est que le son de leurs voix, le rythme de leur langage restituent le sens de leur besoin de communiquer.

Et quand les « étrangers » crient tous ensemble leurs aventures atroces ou lamentables, nous avons écrit pour chacun son propre rôle (sa propre histoire). A chaque acteur nous avons indiqué son jeu. Nous le lui avons fait jouer. Maintenant, on ne comprend même pas un mot de ce qu'ils disent (l'écriture polyphonique, verticale). Mais il parvient au public une douleur d'autant plus grande, justement parce que le cri de tous cache les diverses histoires particulières, et en fait imaginer d'autres encore plus déchirantes. En art souvent la meilleure manière de dire n'est pas de montrer, mais de cacher.

CAHIERS *C'est pour ça qu'il n'y a pas de personnage central ?*

PAOLO TAVIANI Les personnages sont les deux groupes. Le film est confié au chœur.

CAHIERS *Comment avez-vous conçu le récit ?*

VITTORIO TAVIANI Si le noyau de départ est en fait un souvenir d'enfance, le récit de l'enlèvement des Sabines par les Romains...

CAHIERS *Un noyau mythique ?*

VITTORIO TAVIANI Je ne parlerais pas de mythe. Mais plutôt de fable. La fable : pour son adhésion à la condition concrète et quotidienne de l'homme, de la collectivité ; pour son refus d'une fermeture sacrale, intouchable, propre au mythe...

CAHIERS *C'est plus latin que grec ?*

VITTORIO TAVIANI Plus latin; mais je ne saurais pas exactement...

CAHIERS *A partir de là, comment est né le principe formel ?*

VITTORIO TAVIANI Il m'est plus naturel de parler de notre travail, en général : par exemple en procédant par étapes. Paolo et moi nous parlons continuellement entre nous. De tout. Et de tout toujours en rapport au besoin (et donc aux manières) de le dire aux autres (le secret de tout se trouve peut-être d'ailleurs là : dans le désir d'être aimés de personnes que nous ne connaissons pas et que probablement nous ne connaîtrons jamais). Une idée, comme je disais avant, sert de coagulant, soudain, quelquefois sans logique apparente. Parce que cette idée n'est pas un programme idéologique ; cela peut être un rythme ; un geste de quelqu'un ; l'aspect de quelque chose ; une provocation politique ; le souvenir d'un récit d'enfance, justement... Un sujet prend corps. Nous le mettons à l'épreuve : nous vérifions si vraiment ce noyau, cette indication d'une imagination audiovisuelle possible permet de décharger nos émotions-idées-colères ou amours de ce moment. Nous faisons un scénario de fer. Non pas comme base sur laquelle déchaîner ensuite les images.

Mais comme le témoignage écrit d'une imagination très concrète. Dans le scénario nous nous racontons un film dans le moment où nous le voyons. Quand nous arrivons à tourner, nous sommes certains d'avoir déjà vu et prévu le film. Au contraire, lorsque nous tournons, nous suscitons la surprise de nos collaborateurs qui, le scénario en main, n'arrivent pas à nous suivre. Tout semble imprévu. Nous passons au montage. Choc ultérieur de nos collaborateurs, aussi bien par rapport au scénario que par rapport à ce qui a été tourné. Et pourtant, le film nous paraît toujours être le même. De façon évidente, le film, à travers les différents rythmes représentés par scénario, tournage, montage, tirage, subit un processus de thèse, antithèse, synthèse. Quoi qu'il en soit, à la fin, le film selon nous est exactement ce que nous avions imaginé au départ.

PAOLO TAVIANI Nous sommes méthodiques, en principe, Vittorio et moi : nous travaillons tous les matins. D'autre part la situation de la production italienne nous offre beaucoup de temps pour imaginer, et nous fait « perdre » très peu de temps pour tourner...

... Mais peut-être vouliez-vous une réponse d'un genre tout à fait différent. Et peut-être avons-nous voulu mal comprendre votre question... (Quelquefois nous sommes tentés de revenir en pensée à ces affirmations archaïques, et un peu folles, un peu artérioscléroliques, mais toujours éclairantes, de Tolstoï sur l'art : « ... pour marcher rapidement, ne vous perdez pas trop dans l'étude des règles de la mécanique qui conditionnent votre marche »...)

CAHIERS *Une autre dimension, dans vos deux premiers films mais surtout dans celui-là, est celle du théâtre. Il y a une intégration de tous les éléments, y compris musicaux, dans une représentation qui donne leur importance au corps, aux gestes. Une autre notion importante est la notion de simulacre.*

VITTORIO TAVIANI Nous nous reconnaissons un goût énorme de nous représenter (un exorcisme contre sa propre mort, en définitive). La jouissance que nous donne le spectacle est avant tout physiologique (même un certain type de chansonnette peut « m'émouvoir » jusqu'aux larmes !...). Dans le *Scorpione* il y a une séquence significative, me semble-t-il, dans cette direction : quand le groupe des garçons débarqués sur l'île représente aux autres (et à soi-même) ce qui est arrivé.

CAHIERS *Il y a deux groupes : l'un, pour convaincre l'autre, emploie toutes les formes possibles de représentation(s).*

PAOLO TAVIANI La façon dont le groupe essaie de convaincre les autres trouve son efficacité, son utilité, justement en vertu du choix des façons, des formes utilisées pour la représentation.

CAHIERS *Dans* Sovversivi *et surtout dans* Un uomo da bruciare *le théâtre intervenait un peu comme un coup de force, de l'extérieur.*

VITTORIO TAVIANI Dans le *Scorpione* le poids de la représentation est déterminant. Mais, en repensant maintenant l'*Uomo da bruciare*, parmi les choses que j'aime le plus



Sotto il segno dello scorpione.

il y a justement les scènes où Salvatore se représente (« non pas des rêves — disions-nous alors — mais des actions dramatiques imaginées qui concrétisent ses pensées, qui matérialisent ses intuitions »). Il n'y a que ce qui stimule Salvatore à se représenter, qui soit extérieur — la chansonnette, le film en bande dessinée, l'iconographie rituelle religieuse. Quand Salvatore a l'intuition de sa mort par la mafia — comme destin personnel et comme acte politique — il construit un film dont il est le protagoniste, avec les moyens que lui consentent sa formation culturelle de sous-développé.

CAHIERS *Disons qu'il y a une rupture de style qui disparaît dans les autres films.*

PAOLO TAVIANI Je n'ai pas l'impression : parce que, par exemple, dans *Un uomo da bruciare* le jeu sur lequel nous sommes tombés d'accord avec Volontè est d'un type non réaliste : un jeu presque entièrement crié, hurlé (chanté, aurions-nous voulu, à la limite ; mais la chose s'avéra justement à la limite). Volontè n'avait jamais fait de cinéma. C'était un acteur de théâtre. Nous avons misé justement sur sa théâtralité : dans sa façon de se présenter aux autres aussi bien que dans sa façon d'apparaître à soi-même. Dans les films qu'il s'invente, son jeu rétrograde en fait au niveau des cabotins méridionaux.

VITTORIO TAVIANI Et c'est précisément dans un théâtre, dans un vrai théâtre, au milieu des suggestions des réflecteurs et des velours, que Salvatore vit un de ses moments clé. Il est, avec d'autres syndicalistes, sur la scène. Au parterre, dans les loges, les paysans, les camarades : un public qui s'exprime en applaudissant ou en sifflant. Salvatore doit mener l'assemblée politique. Mais il la mène en acteur. Pour parler au public il va vers l'avant-scène, vers la rampe (Leonora dans le « Trouvère » de Verdi-Visconti), il compte sur une diction rythmique (« Contadini che soffrite — che alla terra diritto avete... ») (« Paysans qui souffrez — qui avez droit à la terre... »).

PAOLO TAVIANI Dans un projet de film que nous sommes en train de préparer (après que nous aurons réalisé *San Michele aveva un gallo*) et qui a un titre vaguement verdien, *Il traditore*, la structure naît directement du mélodrame. Dans ce sens-là. Division en scènes, airs, récitatifs, duos, etc. Chaque fois, pour faire le point de la situation, les personnages dialoguent de la façon la plus élémentaire, à travers les plus élémentaires chants-contrechants (récitatif à l'italienne, en somme). Après quoi enchaîne la romance : et le rythme mêle les personnages et la caméra dans la dilatation spectaculaire. Mais qui sait... Il est funèbre de parler de ce qui n'est pas encore arrivé, comme si ça existait déjà. Même pour nous ce doit être une découverte : autant qu'elle soit pleine d'imprévus...



Sotto il segno dello scorpione *(à gauche, Gian-Maria Volontè).*

CAHIERS *Après un cinéma « naturaliste » qui prétendait renvoyer à « la vie », puis un cinéma de l'artifice qui s'installait dans ses propres données, le* Scorpione *frappe, d'interroger la notion de spectacle tout en restant une représentation au sens* actif *(la constitution de ce qui représente).*

VITTORIO TAVIANI Plus le matériau de départ est complexe, plus nous nous sommes laissés aller à la limite du défoulement viscéral, et plus cette espèce de coulée est violente, plus le besoin devient urgent de la dominer. En la refroidissant (le détachement est légitime seulement s'il est opéré sur sa propre peau). De la détacher de l'indistinct, à travers la découverte et la réflexion sur les façons de la rendre concrète, opérante ; de la placer dans un contexte précis, personnel et collectif, historico-culturel. Les façons qui la révèlent sont précisément les mêmes qui lui donnent une dimension (lui redonnent une dimension) : c'est en fait la manière de faire le point sur nous-mêmes, d' « ironiser » sur nous-mêmes (et ceci aussi a une force spectaculaire. Et c'est peut-être pourquoi Goethe insistait sur le déséquilibre entre l'immensité — et l'indétermination — de l'impulsion personnelle initiale, et la limite extrêmement circonscrite — et concrète — de l'œuvre réalisée).

CAHIERS *Il s'agit dans le film de rapports de force basés presque entièrement sur des jeux, des simulacres, des masques, et les personnages s'y laissent prendre, entrent dans des rapports qu'ils ont voulu d'abord maîtriser et provoquer, et qu'ils finissent par ne plus maîtriser. La frontière reste toujours incertaine entre la mascarade et le dévoilement d'une « vérité ».*

La propagande n'est jamais manipulée impunément et cyniquement, on est aussi joué par elle. On peut aussi lire le film comme ça.

PAOLO TAVIANI Le goût pour la représentation, le goût de faire du théâtre, a sa légitimation quand ce n'est pas une mystification. Le groupe des « scorpionides », en se fiant à la représentation (à la fiction), n'invente pas quelque chose qui s'oppose à la réalité, qui cache leur identité. La force du spectacle est dans le fait qu'ils représentent leur propre force.

CAHIERS *La pénétration des idées ne se fait pas sur le mode rationnel ou logique, mais aussi sur le mode de la contamination, de la contagion. Ce n'est pas une communication des discours, c'est une représentation des modes de discours. Au lieu de faire pénétrer des idées, ce sont des modes de représentation, qui obligatoirement amèneront à une communauté d'idées.*

VITTORIO TAVIANI Dans la représentation — je me rapporte encore à la même séquence — chaque personnage réussit à établir un rapport avec celui qui l'écoute, en vertu de sa propre capacité inventive. L'un se révèle sur le mode du grotesque, l'autre dans la lamentation, l'autre dans l'éloquence gestuelle du mutisme, l'autre dans le moindre show dramatique. La représentation nous concerne quand elle

a une capacité inventive (répétitions, modifications, confirmation, renversement d'un certain patrimoine commun), car la capacité inventive est la seule révélatrice de la force objective qui la provoque (et qui a son tour en est modifiée).

CAHIERS *Avez-vous investi d'un sens symbolique des éléments tels que le volcan ou l'île ?*

VITTORIO TAVIANI Le choix de chaque élément narratif est toujours — nous en sommes plus ou moins conscients — chargé de renvois qui ne sont pas de hasard. Pour en venir au pratique, je ne dirais pas que nous avons cherché chaque fois les éléments narratifs dans la mesure où ils exprimaient le symbole. A un certain moment a pris corps une certaine structure narrative rythmique, un organisme avec sa propre capacité de parthénogénèse, de sélection (acceptation de ce tout qui entrait naturellement en corrélation avec le *plot* central ; refus de ce qui l'abâtardissait). Quelle est la mesure de sélection ? Je ne sais pas. Peut-être le goût de nous raconter une fable transparente et amusante ; le pari tout rationnel de la résolution d'un théorème ; la comparaison entre le rythme de notre respiration et celui du nouvel organisme. en croissance... Je ne sais pas.

CAHIERS *Il nous semble que le carton du prologue a une fonction : il interdit qu'on lise le film sur le suspense. C'est le discours du film et le film sera : comment faire passer ce discours.*

VITTORIO TAVIANI ... Il reste cependant le suspense du « comment ». J'aime le suspense. Le choc. L'étonnement.

PAOLO TAVIANI En tête de ses nouvelles Boccace écrit : « Comment Calandrino. après avoir fait ceci et cela, rencontre... » Voilà. Ceci fait partie de la tradition de la littérature narrative, en particulier italienne. La déclaration préliminaire, les faits antécédents anticipent ce qui va arriver : de façon à être ensuite en mesure de s'étonner et réfléchir sur la façon dont ça se passera. Dans le fond c'est un hommage au hasard, comme moment de la nature, qui rend toujours imprévisible — et c'est pourquoi stimulant à vivre (le suspense dont parlait Vittorio) — même le projet le plus planifié de l'homme.

CAHIERS *On peut voir dans vos films, surtout les deux premiers, une critique assez dure d'une façon qu'ont les personnages de se représenter la politique et leur rapport à la politique, de les vivre de façon théâtrale, christique, masochiste, complaisante, etc.*

PAOLO TAVIANI *Critique ?* nous, improprement peut-être, nous l'appelons ironie. Ironie par rapport à chaque projet de l'homme : non pas comme attitude passive ou cynique, c'est évident, mais comme une façon de rétablir les proportions entre l'homme et les choses, les autres (une garantie antimétaphysique). Nous avons une attitude agressive envers le monde qui nous a précédé et d'où nous venons (envers une partie de nous-mêmes, même : pour la dépasser). L'ironie dans nos films est constante ; et peut-être dans une plus grande mesure par rapport aux personnages que nous aimons le plus (pour ne pas être entraînés dans leur destin, mais pour se servir du leur pour inventer le nôtre).

CAHIERS *Il y a dans Salvatore une façon de vivre la politique : chrétienne...*

PAOLO TAVIANI Salvatore, dans la dernière partie, imagine sa mort sur des cadences typiquement christologiques. La cadence de la réalité sera ensuite toute différente...

VITTORIO TAVIANI Dans la forme plutôt que dans la substance...

PAOLO TAVIANI Une course ; une fuite ; une décharge de fusil. Une mort expéditive (comme dans un film de Rossellini, en somme...).

VITTORIO TAVIANI Cet « en trop » qui caractérise certains de nos personnages est un « en trop » de signe presque toujours positif. C'est ce qui les fait se heurter violemment aux choses, en les révélant. Mais c'est justement à cause de cet « en trop » que nous sentons immédiatement le besoin de leur redonner une dimension, en les confrontant à une dimension objective (sociale, historique, de milieu), avec les autres et les choses (je disais la nature, le hasard). Cette ambivalence révèle, parfois au-delà de nos propres intentions, des données objectives en rapport au monde où vivent les personnages (où nous vivons), dans ses processus de développement ou de sous-développement.

CAHIERS *Nous pourrions voir aussi dans le* Scorpione *une critique assez sévère de l'illusion révolutionnaire telle que le Living, par exemple, s'en fait de son propre travail (de ne pas faire une action théâtrale, mais une action qui serait directement politique, qui déboucherait dans la rue).*

VITTORIO TAVIANI C'est toujours la grande tentation de vouloir conférer à l'art cette totalité, cette prééminence dont on a parlé avant. Ne pas circonscrire l'art dans ses moyens, dans ses particularités (une activité comme beaucoup d'autres, différente dans les moyens, égale quant à l'incidence) comporte une série d'équivoques : l'artiste comme appartenant à une race supérieure ; la vie comme art ; l'art comme politique, etc.

C'est une tentation constante. Un des personnages du *Scorpione* qui joue le spectacle aux habitants de l'île la subit aussi. Un des deux frères à un certain moment se perd dans une identification excessive ; il est pris par son propre récit ; ses larmes deviennent trop vraies. C'est-à-dire qu'il perd le contrôle des moyens qu'il utilise, la conscience de l'opération qu'il mène. L'effusion personnelle a des rythmes différents de ceux de la représentation : et anéantit ses capacités d'intervention sur les autres. Il se trouve dans une position ambiguë et grotesque, sur laquelle ironise son frère et sur laquelle nous, nous ironisons en tant qu'auteurs.

CAHIERS *Nous n'allons pas vous demander comment vous travaillez à deux, mais pourquoi vous travaillez à deux.*

VITTORIO TAVIANI C'est un hasard. Nous ne nous sentons pas en mesure de donner à notre expérience particulière la valeur d'un exemple, ni de tenter une systématisation théorique. Nous pourrions dire que nous avons les mêmes pulsations sanguines (nous sommes frères et presque du même âge) ; la même formation familiale, les mêmes chocs de milieu, puis historiques-culturels-politiques. Mais tout ceci ne suffit pas. Faire un film est quelque chose de trop délicat. C'est comme respirer : tant que nos poumons, mystérieusement, respireront au même rythme, nous ferons des films ensemble. Pour l'instant c'est une croissance et une consolation : mais néanmoins ça reste une interrogation pour nous-mêmes, avec toute la charge de curiosité et de danger que renferme une interrogation. Nous pouvons seulement ajouter que si tout ceci est un hasard, nous veillons sur le hasard.

CAHIERS *Votre méfiance à l'égard de l'inflation des significations / politiques / dans les films est aussi une prise de parti politique.*

PAOLO TAVIANI A ce propos... Vous savez comment le *Scorpione* a divisé le champ en amis et ennemis. Il y a ceux qui l'ont beaucoup aimé. Ceux qui le refusent. Le manque de réactions intermédiaires ne s'est jamais vérifié aussi violemment pour nos autres films. Parmi les jeunes, surtout ceux de l'extrême-gauche, extraparlementaire, quelques-uns

ont pris le film comme un résultat à utiliser. D'autres, toujours de l'extrême-gauche, nous ont critiqués comme auteurs d'un cinéma d'élite. Alors je me dis : ils reprochent de faire des films que le public ne voit ou ne suit pas, et qui donc ne « servent » pas. Et eux ? Qu'est-ce qu'ils font ? Ils parlent au nom de la classe ouvrière, pour la classe ouvrière; et la classe ouvrière — dans son ensemble — ne les comprend pas. De plus, elle ne les accepte pas. Elle les met en marge. Pourtant leur présence est fondamentale : directement (parce qu'ils amènent au niveau de la conscience des éléments propres à la classe ouvrière que la classe ouvrière ne réussit pas encore à exprimer ; parce qu'ils s'unissent à des groupes exigus mais militants d'ouvriers) ; indirectement (parce qu'ils obligent la gauche traditionnelle, les partis communistes, les syndicats, à ne pas se complaire dans le présent).

Pourtant si nous devions juger leur travail d'après les résultats concrets, de cause et effet, nous devrions conclure à l'échec. Il en est ainsi pour nos films.

CAHIERS *Ce genre d'articulation — cinéma de « recherche » et avant-garde politique — vous pensez qu'elle se pose seulement dans ce sens, ou d'une façon plus spécifique ?*

VITTORIO TAVIANI Elle s'articule aussi au niveau de la recherche, comprise comme étude du présent par rapport au passé et aux hypothèses sur le futur. Comme toute activité d'approfondissement et d'interrogation, la recherche présuppose de lentes maturations et d'encore plus lentes assimilations. Elle recueille ses fruits non pas immédiatement, mais peu à peu, dans le temps, parmi les bénéficiaires les plus divers et les plus éloignés entre eux. (« Le Manifeste communiste » eut une incidence immédiate et violente, qualitative et quantitative. « Le Capital » est une source à laquelle on continue de s'abreuver, mais à des niveaux spécialisés, qui cent ans après ne sont pas encore ceux de la classe ouvrière comme masse). Ce n'est pas par hasard qu'aujourd'hui, en Italie, les groupes de l'extrême-gauche suivent deux directions différentes : celle d'un activisme spontanéiste, d'une avant-garde brise-glace, et celle justement de la recherche, de l'étude (relèvement de faits, hypothèses, contradictions, vérifications au niveau de la praxis, à nouveau interrogative, etc.).

CAHIERS *Il y a une tendance à valoriser, ou à surestimer, le registre « indirect ». Pensez-vous que le processus artistique doive être fondé sur le décalage qu'un tel discours indirect imposerait au contenu ? Ceci dans la mesure où un type d'excès contraire amène à justifier le caractère métaphorique d'un film parce qu'il serait vulgaire, ou trop facile, de parler directement, par exemple, du Vietnam.*

PAOLO TAVIANI D'abord il ne s'agit pas, selon moi, de discours indirect. Mais de faire un discours cinématographique direct, qui soit ensuite utilisé, pour sa charge spécifique de connaissance, comme matériau. Je ne crois pas non plus qu'il soit « vulgaire » de parler dans un film du Vietnam. Il est certain qu'il ne s'agit pas d'utiliser le cinéma pour communiquer quelques données d'information sur le Vietnam. Mais plutôt, au moment même où on parle du Vietnam, de vietnamiser le langage du film. Bref, l'utilité d'un film n'existe pas hors de cette modification qu'il est capable d'apporter chez les autres dans son champ spécifique, enrichissant de nouvelles possibilités leur appareil audiovisuel (et, je le répète, seulement pour qui se reconnaît dans le moyen cinématographique; ou voulons-nous autrement jeter à la mer la discrimination matérialiste des « affinités électives » ?).

CAHIERS *... ou dans un autre domaine, provoquer des définitions tout aussi excessives que celle-ci, attribuée par Badiou à la tradition marxiste : « L'œuvre est l'apparaître idéologique du théorique, le non-vrai comme enveloppe du vrai. »...*

VITTORIO TAVIANI Si j'ai bien compris, au « non-vrai » dont parle Badiou, à la bâtardise, on pourrait ramener un des motifs récurrents de nos films : l'exagération. Salvatore est un exagéré : pour se comprendre et se faire comprendre il grandit démesurément l'image de lui-même et de la lutte commune. Dans *Sovversivi* le personnage du Vénézuélien, qui retournera à la guérilla au milieu des intempérances et des contradictions, crie : « Vivent les exagérés, si à travers l'exagération ils réussissent à faire sortir le sens des choses ! ». « Exagérez », dit encore l'un des frères scorpionides, en faisant démarrer le spectacle qui doit traumatiser les habitants de l'île.

Le spectacle, la représentation sont peut-être vraiment cette « exagération », qui en garantit l'efficacité.

CAHIERS *Straub a dit d'*Othon *: « C'est un film politique parce que c'est le contraire d'un film d'agitation ». Seriez-vous d'accord pour vos films ?*

PAOLO TAVIANI C'est une boutade. Mais il y a du vrai.

Ou bien non. Le film politique aussi, dans l'acception qu'on disait, peut devenir instrument d'agitation. Vittorio et moi nous nous sommes proposés de faire circuler le *Scorpione* parmi les publics les plus démunis, même politiquement. Comme provocation. Insulte à leur ignorance. Pour leur faire toucher du doigt, à travers le film et leur répulsion au film, l'abysse qui, par l'injustice de classe, les exclut de la culture (pour comprendre l'art, disait Marx, il faut être éduqué à l'art). Il ne s'agit pas de confier au film en soi la tâche de stupéfier le public. Mais de se transformer, en cette occasion, d'auteurs cinématographiques en militants politiques. Utiliser le film non pas du point de vue du film même, mais comme matériau brut pour provoquer le choc (dans le public, et en nous-mêmes par rapport à ce public).

CAHIERS *Quelle importance donnez-vous au gestuel — donc à l'élément physique, voix, asynchronisme, etc. ?*

PAOLO TAVIANI Nous avons déjà indiqué l'écriture verticale (les voix superposées) typique de la polyphonie. Mais prenons encore la séquence des « mammutones ». Le groupe des scorpionides s'abandonne à la danse pour exprimer son succès et sa joie. La danse des sonnailles, en Sardaigne, est une explosion de vitalité : une manifestation de caractère religieux, qui est la façon de remercier la divinité des moissons qui a fait germer le blé. Mais ce rythme de danse ne sert pas seulement au groupe de nos personnages. Il nous sert. C'est le rythme même du montage, du calibrage de l'image, du rapport de forces, d'attitudes, à l'intérieur du plan. Il permet les césures (et l'interruption d'un geste provoque d'autres gestes). Il nous libère de passages narratifs, des explications idéologiques, des retards psychologiques... (Par ailleurs nous avons su, par la suite, que ce type de danse se retrouve dans d'autres régions de la côte méditerranéenne, en Grèce par exemple).

CAHIERS *Nous n'avons pas parlé de la couleur du* Scorpione...

PAOLO TAVIANI Le *Scorpione*, nous l'avons dit, naît comme fable méditerranéenne. Italienne. Paysanne. En ce sens les couleurs s'autosélectionnent, comme un fait de lumière, de mer : les bleus clairs, nocturnes. Les verts pourris comme fait de terre — la fécondité et l'opacité de la terre. Ainsi pour les costumes, le paysage. La quotidienneté du travail. Les habits du *Scorpione* peuvent se retrouver encore aujourd'hui dans certaines régions de la Sicile, de la Sardaigne, à l'intérieur de la Maremma toscane. Le



Sotto il segno dello scorpione.

paysage est celui de la civilisation paysanne : dans les habitations, dans le traitement du terrain : pâturages, cultures agricoles potagères. Nous avons écarté tout ce qui, dans ce sens, apparaissait anormal. Au départ nous avions considéré la civilisation des « nuraghe » (Sardaigne). Mais quand nous nous sommes mis avec Skarru, l'architecte, à dessiner les habitations, nous nous sommes trouvés devant des constructions trop particulières, comme justement les nuraghe, espèces de tours. Nous avons reconstruit un village paysan (ou à la limite de pêcheurs) facilement identifiable.

CAHIERS *Cette importance accordée aux corps, aux gestes comme un dessin, comme une force, cela vient pour vous d'une tradition culturelle théâtrale, ou d'autres sources, l'opéra...*

VITTORIO TAVIANI En Sardaigne on trouve la danse des « mammutones ». Les Napolitains et les Italiens en général gesticulent beaucoup. Le *melodramma* italien est ponctualisé par les gestes (désormais codifiés : la malédiction ; l'adieu ; la promesse d'amour ; le combat...). Tout est là, peut-être.

CAHIERS *Les références — les origines culturelles — du film sont donc le* melodramma *du dix-neuvième siècle et le néoréalisme...*

VITTORIO TAVIANI ...Je ne parlerais pas en particulier du *Scorpione*. Mais dans le sens que Paolo et moi nous sommes formés dans l'enfance à partir de l'opéra, dans l'adolescence à partir du néoréalisme. C'est peut-être de là que naît notre vocation à prendre un geste (comme agrandissement physique de la passion, au niveau individuel ou de groupe) pour l'éloigner tout de suite après dans un espace (comme nature) qui le redimensionne...

CAHIERS *...Vous êtes-vous posés le problème du film historique, en tant que production « populaire dans un sens étroit », dont l'absence en littérature avait été compensée par l'opéra, précisément, « qui en un certain sens est le roman populaire mis en musique » (Gramsci) ?*

VITTORIO TAVIANI Il est vrai que Gramsci parle de l'opéra comme roman populaire en musique. Mais il est aussi vrai que sa popularité (une popularité, attention, toujours relative, si elle est rapportée au moment de la sortie des œuvres) était le reflet d'une situation prérévolutionnaire (c'est toujours Gramsci qui l'affirme, si je ne me trompe). Aujourd'hui dans une société comme la nôtre — non homogène, aux périodes longues de subversion, traversée de contradictions au sein même de la classe ouvrière — aujourd'hui, disais-je, ce type de popularité ne peut pas se présenter, sinon comme renvoi actif, souvenir qui ne devienne pas regret, mais qui se charge de la force de l'utopie.

(Propos recueillis au magnétophone par Pascal Bonitzer, Bernard Eisenschitz et Jean Narboni, récrits par Paolo et Vittorio Taviani et traduits par Tina Michelino.)

SOTTO IL SEGNO DELLO SCORPIONE.

« Sous le signe du Scorpion » : présentation par Pascal Kané

I. Discours et puissance

Deux groupes d'individus, identiques par la race, la culture, les rapports sociaux, le mode de subsistance, l'habitat, l'insularité, se trouvent, à la suite d'une éruption volcanique, mis en présence. Le groupe réfugié — quelques hommes — fort de son expérience tragique, a décidé, quel qu'en soit le prix, de rejoindre la seule terre non volcanique connue de lui : le continent. Mais pour cela, il lui faut d'abord convaincre le groupe autochtone qui peut seul, parce qu'il dispose des embarcations et des femmes, permettre la réalisation du projet.

Dans la nécessité de convaincre qui s'impose à eux, les nouveaux venus ne disposent que d'une seule arme : le discours. Aucune preuve, aucun indice (hormis leur présence) sur lesquels appuyer ce discours : c'est à l'expérience la plus radicale et la plus nue du langage qu'ils vont se trouver, de manière totalement impromptue, confrontés. Non plus expérience du langage de la « mimésis », seulement préoccupé de son référent, mais d'un langage allant au devant de l'interlocuteur, — et d'un interlocuteur déterminé (culturellement, « idéologiquement ») — pensant sa vérité mais aussi l'effet produit sur son récepteur, c'est-à-dire la validité de ses modes. Parole même de la stratégie, de l'efficacité, et qui bénéficie ici de l'atout majeur de connaître son milieu et son destinataire.

Mais comment, pratiquement, ouvrir un discours, au départ sincère, à cette écoute du plus grand nombre ? Comment concilier la pression « endoxale » (1) (l'exigence de crédibilité) et la pression du référent (l'exigence de vérité) ?

Dans un premier temps, les nouveaux venus tenteront donc cette conciliation : faire d'un discours « vrai » un discours qui soit aussi vraisemblable. Ce discours, c'est celui de l'exagération (de la catastrophe, de la panique et des souffrances engendrées). Mais exagérer, c'est encore dépendre d'une origine, c'est se référer à un déjà-vécu contraignant. Discours prisonnier donc, privé de toute invention véritable (celle qui ne dépend pas du référent lui-même), castré des ressources du langage. Et en même temps, discours déformé, arbitraire, de part en part investi par des sujets empiriques. Discours non viable, parce que coincé entre deux censures contradictoires qui le paralysent : celle du référent réel, celle du public. La première, d'ordre « scientifique », dénonce, en toute évocation de l'événement, l'infléchissement subjectif, le récit. La seconde, à l'opposé, impose à cette parole une psychologie, une crédibilité, un ordre, extérieurs à son « dire » originel.

Pour sortir de cette impuissance, il faut donc franchir un pas : c'est celui du mensonge. Plus rien, dès lors, qui s'oppose au triomphe du vraisemblable, pour peu que le discours se tourne enfin vers lui-même, s'ouvre à ce travail de manipulation dont la nécessité se fait ici pour la première fois sentir et qui s'appelle — sans qu'il le sache lui-même — la rhétorique. Ce qui est abandonné, en contrepartie, c'est l'innocence du langage, par cette imposture et ce cynisme suprêmes de ne se parer des attributs « endoxaux » d'une société que pour l'inciter à accomplir l'acte de rupture le plus radical et le plus extérieur à elle-même (qu'on ne peut justement pas imaginer sans modification de

1) Ce néologisme est emprunté au cours de R. Barthes de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes. Il désigne le discours dominant, celui du vraisemblable.

la *doxa*), qu'une civilisation puisse produire. Acte unique et fondateur, acte impensable, seulement appréhendable de manière mythique, qu'il s'agisse de le concevoir pour les uns ou pour les autres d'en faire l'éloge.

∴

Parallèlement à cette activité discursive, le travail de conviction va aussi porter sur ce qui véhicule le message proprement dit : ton, inflexion de la voix, débit... Il ne s'agit plus ici de convaincre par des raisonnements (de type syllogistique : toutes les îles volcaniques doivent être abandonnées ; or nous sommes sur une île volcanique ; donc...) mais de simuler l'un des possibles indices ou preuves absents qui viendraient confirmer le tableau brossé. Ne plus offrir à l'interrogation un « dit » — quel qu'il soit — mais un « dire » qui laisserait transparaître paragrammatiquement (« l'autre texte » étant celui du pathétique, de l'émotion) ce qu'il ne peut démontrer. Ce qui se constitue là, c'est le discours comme « bruit », comme texture sonore, faisant déjà un pas vers le geste, l'approchant par une même « matérialité » qui lui donne la valeur d'une sorte de « tenant-lieu » de preuve (le mode de l'énoncé n'étant plus alors le constatif mais le performatif).

∴

Du travail de conviction effectué par les arrivants, on a vu que la tactique générale consistait à s'appuyer sur un certain vraisemblable commun à tous les habitants de l'île. Or, ce faisant, le groupe entérine forcément le système donné des représentations qui fonde ce vraisemblable, et qui préside à l' « endoxalité » des langages. D'où l'impasse à laquelle il aboutit : comment se servir du langage idéologique d'une société sans souscrire forcément à ses représentations dominantes ? Il y aurait là, semble-t-il, une contradiction irréductible entre les objectifs du discours « subversif », et les moyens jusque-là utilisés par lui (2). D'où la nécessité qui se fait jour d'attaquer les représentations dominantes *elles-mêmes*, de saper les fondements idéologiques sur lesquels le pouvoir asseoit son autorité. Pour cela, plusieurs voies sont ouvertes :

— Une première, fondamentale, consisterait à tenir un discours « scientifique », à remplacer les systèmes de représentation dominants par des connaissances. Tâche écrasante, et abandonnée dès que commencée, on comprend facilement pour quels impératifs stratégiques et temporels (voir ci-dessus).

— Une autre voie, encore discursive, se profile à partir de la précédente : il s'agirait pour les nouveaux venus d'abandonner la rhétorique en place, et de forger la leur, qui aurait, elle, l'avantage de ne pas être inféodée au pouvoir. Mais cette possibilité apparente n'en est, au fond, pas une : le discours rhétorique implique toujours une réceptivité de l'écoute (il n'est pas même concevable sans cela) forcément absente ici, c'est-à-dire dans une société constituée comme celle-ci d'une seule classe, dépendante d'un chef, et unifiée par une idéologie dominante.

— Une troisième voie — c'est celle choisie — apparaît alors, qui consiste à substituer en leur lieu même de nouvelles représentations aux anciennes. Mais surgit alors une autre difficulté : ce centre à partir duquel le pouvoir élit et valorise ses représentations privilégiées et qui serait censé les contenir toutes, est introuvable. L'attentat sera donc perpétré sur un acte symbolique qui en paraît être le tenant-lieu le plus proche : le rituel du culte. (Autrement dit, tout va dorénavant se jouer sur un terrain mythique). (L'autre solution, la suppression du tenant-lieu majeur, le chef, sera, par un ménagement de la violence, repoussée à plus tard). Ainsi, les objets du rituel (de lourdes sonnailles dont les habitants, immobiles et agenouillés, se ceignent), réutilisés pour un tout autre rite à l'apparence « barbare » (probablement spontané bien qu'il se donne lui aussi comme issu d'une tradition), se trouveront désacralisés, pris dans un nouveau système tout entier pensé comme *rupture de charme*.

Système qui ne fait au fond que substituer à l'ancienne une nouvelle mystification (mais seulement si on le considère métaphoriquement comme un langage : nous verrons que ce n'est pas la seule possibilité) et qui fonctionne un peu à la manière de l'ironie : jouant à la fois comme métasystème, puisqu'il se donne comme variation critique d'un système premier dont il bloque, par cet enserrement, la prolifération, et comme système langagier premier dans l'impression du sacré qui s'en dégage.

S'il joue aussi comme langage et métalangage, le nouveau rite ne leur est pas réductible : sa force prégnante serait, grâce au travail gestuel dans sa spécificité (ce qu'Artaud appelait son « intellectualité nouvelle et plus profonde ») (3), de pouvoir attenter *radicalement* aux représentations dominantes telles qu'elles sont vécues dans l'île, dans la mesure où il attente, de par sa nature (ce que ne fait pas le langage) à toute représentation constituée : « la gestualité plus que le discours (phonétique) ou l'image (visuelle) est susceptible d'être étudiée comme une activité dans le sens d'une *dépense*, d'une productivité antérieure au produit, donc antérieure à la *représentation* comme phénomène de signification dans le circuit communicatif : il est donc possible de ne pas étudier la gestualité comme une représentation qui est « un motif d'action, mais ne touche en rien la nature de l'action » (Nietzsche), *mais* comme une activité antérieure au message représenté et représentable. Evidemment, le geste transmet un message dans le cadre d'un groupe, et n'est « langage » que dans ce sens ; mais plus que ce message déjà là, il est (et il peut rendre concevable) *l'élaboration* du message, le *travail* qui précède la constitution du signe (du sens) dans la communication » (4).

Attentant donc au « déjà là » du sens, à l'antériorité non discutée des représentations dominantes, en retrouvant ce stade antérieur de l'acte de la communication où le sens n'est pas encore un produit figé, coupé de son histoire, l'action gestuelle des nouveaux venus ébranle au plus profond le système des représentations en place. La première réaction est l'adhésion d'une partie de la population autochtone ; (il faudrait dégager, parmi les diverses régions — croyances, affects... — atteintes par la danse, ce qui a trait au sexuel, vu la force de l'impact en ce point : l'ébranlement suscité serait à mettre en relation avec la violence érogène du rituel, l'attentat au sens, et aussi avec ce qu'il révèle du désir méconnu — voir plus loin).

∴

2) On voit peut-être l'immensité du champ qui prend place dans l'espace de cette question : signalons seulement à quel point tant d'œuvres, apparemment « subversives » (et justement appelées par les Taviani « subversives »-de-consommation) sont impuissantes à en franchir le cap.

3) Cité par Julia Kristeva.

4) Julia Kristeva : *Le geste, pratique ou communication ?* « Recherches pour une Sémanalyse », p. 93. Coll. « Tel Quel ».

Submergé jusque-là par une attaque dont il n'avait prévu ni la force ni la forme, et sur le succès de laquelle il doutait, le pouvoir n'avait pu que laisser faire. Son intervention brutale à ce moment modifie doublement la nature du conflit ; au travail de conviction rhétorique du groupe réfugié, il n'oppose pas d'emblée un contre-discours mais sa force, manifestant ainsi :

— son refus de perdre des bras productifs pour son économie,

— son désir d'utiliser ses avantages acquis : la puissance de ses armes.

Ce faisant, la logique de l'action se conforme en tous points au schéma d'Engels sur la détermination en dernière instance par l'économique, que celui-ci lisait déjà dans « Robinson Crusoë » : tout comme c'est la possession par Robinson de l'épée, c'est-à-dire d'un instrument de puissance superlatif, et d'une certaine infra-structure économique, qui lui permet d'asservir Vendredi (5), ici, c'est l'avantage de la possession qui interdit aux autochtones de traiter les nouveaux venus comme leurs égaux, comme ce sont d'autres impératifs économiques (la perte de bras) qui les poussent à faire usage de la violence. L'identité des techniques de production et du degré d'évolution des deux groupes en ce domaine n'empêche donc pas que survienne un différend (purement contingent) d'ordre « politique » où chacun des deux groupes croit voir une divergence d'intérêts, et où surtout, apparaît au second (les autochtones) le risque d'un asservissement : « nous risquerions de les voir toujours devant nous » dit G.M. Volontè des nouveaux venus. Ce qui signifie : 1) qu'il reconnaît implicitement les chances de réussite de l'entreprise, mais 2) qu'il redoute par dessus tout un éclatement de la structure patriarcale unitaire qui est la leur, c'est-à-dire un passage au pluralisme en ce qui concerne l'idéologie et les intérêts du groupe.

(Vouloir faire dire « plus » à la fable, c'est-à-dire la translater de la logique conflictuelle contingente qu'elle s'assigne au niveau d'une parabole qui en rendrait le message transitif, ne pourrait aller sans réductions et aplatissements des lectures, ce dont les Taviani se sont au contraire tout du long gardés. En rendant indécidable son énoncé, le film préserve le non-marquage par le spectateur d'une position de lecture privilégiée, au profit d'une constante réversibilité).

⁂

5) « *Robinson, « l'épée à la main », fait de Vendredi son esclave. Mais pour y parvenir, Robinson a besoin d'autre chose encore que de l'épée. Un esclave ne fait pas l'affaire de tout le monde. Pour pouvoir en utiliser un, il faut disposer de deux choses : d'abord des outils et des objets nécessaires au travail de l'esclave et, deuxièmement, des moyens de l'entretenir petitement.* (...) *La violence n'est pas un simple acte de volonté, mais exige pour sa mise en œuvre des conditions préalables très réelles, notamment des* instruments, *dont le plus parfait l'emporte sur le moins parfait : qu'en outre ces instruments doivent être produits, ce qui signifie aussi que le producteur d'instruments de violence plus parfaits, grossièrement parlant des armes, l'emporte sur le producteur des moins parfaits et qu'en un mot la victoire de la violence repose sur la production d'armes, et celle-ci à son tour sur la production en général, donc... sur la « puissance économique », sur l' « état économique », sur les moyens* matériels *qui sont mis à la disposition de la violence.* » (F. Engels : « L'Anti-Dühring », livre II, chapitre II.)

Mais revenons un peu sur le fait même de cette indécidabilité. Qu'un discours insurrectionnel triomphe de l'ordre en place parce qu'une expérience antérieure en a radicalement déplacé le lieu, en quoi cela cautionne-t-il de quelque manière « la vérité » de ce discours ? Car c'est bien cette question de la vérité que ne manquera pas de se poser le spectateur, incité à cela par la forme-fable du récit, et par la justification qui semble résulter de la fiction. Mais la « vérité » d'un discours est-elle montrable ? Quelle autorité — non théologique — pourrait valoriser un discours au détriment d'un autre, s'appuyer sur des critères qui ne soient pas illusoires ? Cette difficulté, les Taviani l'ont admirablement assumée. A l'opposition arbitraire de deux paroles, ils ont substitué une *relation* totale entre celles-ci, si bien que, se définissant l'une par rapport à l'autre, c'est la vérité de leur jeu dialectique qui apparaît, sans que, jamais, aucun fragment soit doté d'une signification autonome.

Pour définir ce jeu, revenons au caractère de l'identité ethnique et culturelle des deux groupes, et plus encore à la similarité de leur situation face au danger.

On reconnaîtra d'abord une certaine homogénéité des deux discours l'un à l'autre (ils parlent de la même chose). Absolument divergents, certes, postulant chacun, au plus profond, la mort de l'autre, mais pris néanmoins dans un tourniquet où l'un n'émerge qu'en enfonçant son vis-à-vis, où chacun ne tire sa positivité que de nier l'autre, dévoilant ainsi à quel point il est consitué par lui (Volontè révélant l'existence en lui-même de ce discours et son refoulement, sur lequel s'est édifié le discours « dominant » ; les nouveaux venus reconnaissant dans le discours tenu par le pouvoir autochtone leur propre situation antérieure). Ainsi, de l'émergence de ce discours insurrectionnel, de ce discours précis et pas d'un autre, on peut dire qu'elle devait advenir — quels qu'en soient les agents — celui-ci n'étant pas simplement parole marginale et variable de tel ou tel, mais bien discours inscrit au revers du précédent, le produisant comme il est produit par lui, c'est-à-dire discours de l'Autre, de cet autre de soi qu'est l'inconscient, discours toujours porté en soi, et dont on comprend mieux, dès lors, le sens et la portée du retour.

Discours du désir donc, puisque c'est la définition même du désir que d'être le discours de l'Autre, puisque c'est en tant qu'Autre que le sujet désire, que le désir est toujours l'autre de soi (on retrouve là cet « autre » caractère de la danse rituelle). Discours qui se trouve justement être celui des « fils » dont le « père » est mort, tenu à ceux-là mêmes qui subissent encore son autorité (qui règlent leur désir à sa Loi), et qui ne peut pas ne pas rencontrer en ceux-ci plus qu'un écho, un *assentiment* profond, et d'autant plus profond que d'être justement tenu par d' « autres » identiques (assentiment qui ne va pas sans « résistances » : cf. les diverses attitudes suicidaires de certains, ou le leurre introduit par Volontè sous forme de la « parole du plus intelligent »).

Que cette double identification ne propose pas une fin (sacralisation du discours démystificateur face à la mystification ou (pire) triomphe du désir sur la répression), le travail rhétorique ci-dessus décrit comme les déterminations économiques qui ne s'exercent qu'à partir de leur individuation le justifient assez. Mais qu'elle oppose une parole constituée à une autre se constituant, un discours clos à un discours interminable, c'est ce qui peut nous donner les moyens d'aller plus avant dans le travail de déplacement que le film opère sur la métaphore. (à suivre).

Pascal KANE.

La pratique didactique de S.M.E. (II)
« Le réalisateur à vingt têtes »
par Jean-Louis Comolli

9 (suite) Ici, il faut revenir en arrière (ce texte fait suite à celui paru dans notre numéro 226-227, pages 111 à 114) : l'entrée du matérialisme dialectique dans la scène de la *théorie esthétique* d'Eisenstein se fait à l'occasion et par le *biais* de son enseignement, dans le dialogue avec ses étudiants qui la lui, littéralement, *apprennent* : « *Mes élèves en art, à mon grand étonnement, attirent brusquement mon attention sur ce que, dans l'alphabet de l'art, je leur enseigne selon la même méthode qu'emploie dans la salle à côté le professeur d'instruction politique pour les questions sociales. Cette impulsion extérieure est suffisante pour que le matérialisme dialectique vienne remplacer l'esthétique sur ma table de travail.* » (1) Il faut *relire* ces deux phrases (c'est pourquoi je les cite ici une seconde fois) tant, à son tour, doit être « grand » notre « étonnement » : ce ne serait donc pas *avant* qu'Eisenstein ait commencé d'enseigner à l'Ecole de Cinéma d'Etat — c'est-à-dire pas avant la fin de 1928 : trois ans après *Le Cuirassé Potemkine !* — que cet *événement* (décrit comme tel par S.M.E.), que l'on aurait pu croire en beaucoup de sens *premier*, se produit. Le cinéaste Eisenstein a déjà réalisé *La Grève*, le *Potemkine* et *Octobre*, il a déjà statut de cinéaste officiel de la jeune Union Soviétique (Lénine est mort depuis quatre ans), il a déjà écrit quelques-uns de ses textes théoriques essentiels, et notamment « Sur la question d'une approche matérialiste de la forme », de 1925 — et le matérialisme dialectique n'a pas encore totalement pénétré la pensée de S.M.E. !

« *A mon grand étonnement* »... « *brusquement* »... « *cette impulsion extérieure* »... — cela souligne bien quelque chose sur quoi il ne serait pas inutile que non seulement les études eisensteiniennes, mais plus généralement la réflexion marxiste sur les pratiques signifiantes s'interrogent : qu'il doit et qu'il peut exister une *pratique* matérialiste-dialectique de la forme *à l'état pratique*, dans le seul travail sur le matériau et les techniques signifiantes, antérieurement et même indépendamment de la théorisation de cette pratique et de ces techniques, avant même et sans que le matérialisme dialectique soit venu « *remplacer* l'esthétique ». Cela ne va pas sans conséquences : non seulement le matérialisme dialectique pourrait jouer dans les pratiques spécifiques *à l'insu* du praticien (« *je leur enseigne selon la même méthode* »), mais encore ce serait là, dans ces pratiques, qu'il se trouverait jouer pleinement, sa prise en charge théorique étant la *réflexion* de sa pratique « spontanée » (inconsciente — ou, plus précisément, non formulée). Au détour de ces deux phrases, c'est l'édifice du dogmatisme esthétique qui est miné : le matérialisme dialectique n'est qu'un *mot d'ordre* s'il ne travaille pas la matérialité signifiante elle-même, et réciproquement les critiques et théoriciens sont aussi (à leur insu) dogmatiques s'ils ne savent lire ce travail du matérialisme dialectique au niveau des pratiques signifiantes (face au travail de Straub — la très grande majorité de la critique a fait montre de son idéalisme dogmatique), ou se satisfont de la seule inscription verbale du matérialisme dialectique (dans les programmes, ou les déclarations et intentions) sans aller voir ce qu'il en est dans le procès même de la pratique signifiante. Les films « rouges », les films « militants » et « révolutionnaires » — quelle *pratique* (eux qui veulent ne penser qu'en termes de « pratique militante ») du matérialisme dialectique manifestent-ils au lieu même de leur travail spécifique, au niveau de leur propre matérialité signifiante ?

D'autres questions lèvent.

Celles, tout à fait centrales dans le marxisme-léninisme, de l'articulation pratique/théorie. « La connaissance commence avec la pratique : quand on a acquis par la pratique des connaissances théoriques, on doit encore retourner à la pratique. Le rôle actif de la connaissance ne s'exprime pas seulement dans le bond actif de la connaissance sensible à la connaissance rationnelle, mais encore, ce qui est plus important, il doit s'exprimer dans le bond de la connaissance rationnelle à la pratique révolutionnaire. » (2) Ce qui vaut dans le champ social et pour la pratique révolutionnaire, la remarque d'Eisenstein l'inscrit dans le champ des pratiques signifiantes et de leur théorie : « *... dans l'alphabet de l'art, je leur enseigne selon la même méthode qu'emploie dans la salle à côté le professeur d'instruction politique...* » : c'est *l'enseignement* qui vient ici produire la « connaissance rationnelle » d'un « alphabet de l'art » appris et manié dans la pratique même, et qui produit cette connaissance en vue de son *retour-saut* dans la pratique à nouveau. Ainsi se note un point fondamental : les théories d'Eisenstein ne sont pas — contrairement aux légendes acclimatées ici et là par ceux qui, n'ayant pas dépassé le stade primitif d'une pratique empirique, redoutent toute intervention de la théorie dans leur champ comme ce qui mettrait fin à la « vie » : en fait, qui dévoilerait les bornes de leur pratique — des « constructions intellectuelles » : c'est bien d'une pratique qu'elles se produisent et qu'elles produisent la connaissance, et c'est en vue d'une pratique. Sans la visée de cette place centrale en elles de la pratique eisensteinienne, d'une pratique spécifique du cinéma, il n'y aurait rien à faire de ces théories; et sans cette première articulation pratique/théorie, l'enseignement pratique et théorique du cinéma par Eisenstein ne serait pas non plus possible : « *La constante préoccupation de ne pas laisser se perdre le plus petit grain d'expérience collective, la scrupuleuse volonté de mettre à la portée de tous les créateurs du cinéma chaque étincelle de pensée dans le*

1) *Cahiers* n° 226-227, p. 8.

2) Mao Tsetoung : *De la pratique* (1937), in *Quatre essais philosophiques*, Editions en langues étrangères, Pékin, p. 16.

domaine de la création cinématographique, nous ont obligés, nous autres, les artisans du cinéma soviétique, et ce depuis le premier jour de son existence, à brosser, aussi bien dans nos films (3) *que dans nos articles et nos études, le tableau le plus ample et le plus détaillé possible de ce que nous cherchons, de ce que nous trouvons, de ce à quoi nous aspirons.* » (4) « Aussi bien dans nos films... » : non seulement il s'agissait de produire une connaissance rationnelle des pratiques cinématographiques et de la diffuser (de l'enseigner), mais c'est à l'état pratique, dans les films eux-mêmes, qu'encore une fois cette théorie était présente, *et qu'elle pouvait se lire.*

« Dès le premier jour » — c'est-à-dire avant même d'écrire sur le cinéma, d'enseigner le cinéma, pratique et théorie sont impliquées l'une par l'autre, se produisent et s'étayent. La pratique cinématographique devait produire sa connaissance — pour être enseignée ; on ne pouvait pas se contenter de « faire des films » (mot d'ordre du cinéma bourgeois : fabriquer des produits sans se préoccuper de la connaissance de l'utilité et de l'utilisation de ces produits, de leur inscription sociale). Produire — mais aussi inséparablement produire la connaissance de ce produit, de ses conditions et techniques de production, et ce non seulement pour « perfectionner » ces techniques, mais pour, les connaissant, changer ces conditions. Par quoi s'affirme une position *politique* : que les films ne doivent pas se contenter de reproduire leurs conditions de production (et circuler ainsi en circuit fermé, chaque film en permettant en droit un autre, dans un épuisement spéculaire), mais qu'il doit y avoir progrès, c'est-à-dire transformation de ces conditions, saut qualitatif qui modifie la relation des films à la société et à l'idéologie. Point n'est besoin d'insister pour remarquer la régression que le dogmatisme esthétique (les codes normatifs du « réalisme socialiste ») a fait subir au cinéma soviétique : en figeant le rapport théorie/pratique, c'est le rapport dialectique du cinéma et de la société qui se trouvait bloqué (régression redoublée par, envers complice, le réalisme capitaliste hollywoodien).

Impliquées l'une par l'autre « dès le premier jour » (signe que cela se joue *dans* le marxisme-léninisme et sous ses effets) — pratique et théorie. Et pourtant il a fallu quatre ans après ce premier jour, et qu'Eisenstein passe par l'enseignement (y passe aussi comme élève : ce sont ses élèves qui « attirent son attention... ») pour que l'ensemble de son enseignement : théorie et pratique du cinéma, en vienne à *se connaître* comme matérialiste-dialectique. Avançons que c'est précisément ce retour-saut dans la pratique — une *autre* pratique : la didactique — qui a permis cette identification : le couple pratique cinématographique/théorie du cinéma révèle son inscription dans le marxisme-léninisme et sa philosophie, le matérialisme dialectique, en s'enrichissant d'une nouvelle pratique qui a précisément à charge de les formuler. Ce qu'Eisenstein décrit comme un événement (*à mon grand étonnement, brusquement, impulsion extérieure suffisante*) c'est bien le saut qualitatif même qui produit une nouvelle phase de la connaissance et de la pratique : ce qui était à l'œuvre dans l'ensemble du travail eisensteinien, c'était en propres termes le matérialisme dialectique, et non une esthétique étanche « aux questions sociales ». Le cours d'Eisenstein saute littéralement « dans la salle à côté », celle d'instruction politique ; et le matérialisme dialectique saute à la place de l'esthétique sur la table de travail.

Ceci pose deux ordres de questions : les questions principales du « remplacement » de l'esthétique par le matérialisme dialectique, c'est-à-dire d'une « esthétique » matérialiste-dialectique — et son degré de constitution dans le travail eisensteinien. Mais la question aussi de savoir comment les élèves ont pu voir (lire) un rapport que le maître lui-même n'avait pas vu, et ceci dans sa propre pratique. Autrement dit, la question de la réalité de cette substitution dans la pratique didactique d'Eisenstein.

Le « Programme d'enseignement » (rédigé en partie à la fin des années 20, mais publié en 1933 seulement) fournit évidemment de constants signes de cet usage d'instrument théorique dévolu à la dialectique matérialiste : ne seraient-ce que les citations de Lénine qui l'inaugurent — tirées des « Cahiers sur la dialectique de Hegel ». Mais ce programme est forcément un produit de la pratique didactique même d'Eisenstein, une élaboration théorique d'ensemble — résultat au moins autant que point de départ ; sans compter que l'évidence même de la place conférée à Lénine périme la question de la perspicacité des élèves (ou, corrélativement, de l'inscription réelle, non verbale, du matérialisme dialectique dans la pratique). C'est donc plutôt du côté des cours eux-mêmes, de la pratique didactique en tant que telle, c'est-à-dire en tant qu'elle doit *produire* des connaissances, et non les inculquer (« *Je ne peux rien vous enseigner*, disait S.M.E. à ses premiers cours, *mais vous pouvez apprendre* ») (5), qu'il faut chercher ce qui en elle a pu ainsi alerter les auditeurs d'Eisenstein.

Je vais donc tâcher de montrer — à partir des deux cours (dont l'un en brefs fragments) traduits en français : *Le retour du soldat du front* (1933) et *Stalingrad* de Nékrassov (1946) (6) — ce qui au niveau même de la pratique didactique inscrit le matérialisme dialectique. Cette lecture — évidemment informée — ne vise évidemment pas à reproduire la lecture des élèves dans son procès de reconnaissance et d'appropriation du matérialisme dialectique ; il s'agit plutôt en un premier temps de montrer comment certaines lois de la dialectique matérialiste sont à l'œuvre — sans être désignées comme telles — dans le procès didactique lui-même. Et par là — en un second temps — de tester la pertinence de l'application de ces lois à la pratique cinématographique. De savoir, autrement dit, si « l'impulsion extérieure » apportée à S.M.E. par ses élèves était réellement « suffisante »...

10 Se pose par exemple, à un certain point du travail collectif (*le réalisateur à vingt têtes*) d'élaboration de la scène du *Retour du soldat*, la question du traitement du personnage en accord avec le genre pathétique : *on* commence par installer le principe de la *contradiction* dans le comportement de ce personnage (« *dans le premier cas* — mélodrame — *le rendrons-nous mauvais du commencement à la fin ? Et dans la seconde version* — pathétique — *en ferons-nous une peinture à l'eau de rose de la première scène à la dernière ?* ») (7) ; sur ce jeu de la contradiction, je reviens un peu plus loin, me contentant de noter au passage qu'elle est ici donnée d'emblée comme mouvante. Ainsi s'obtient la figure dialectique de base : « *Un brave gars... Puis catastrophe. Il réagit violemment de façon négative. Mais cela ne l'empêche pas de repenser ensuite sa conduite et de surmonter son premier mouvement.* » (7) Unité, contradiction, négation de la négation

3) Souligné par moi.
4) Avant-propos (1946) à *Réflexions d'un cinéaste*, Ed. du Progrès, Moscou, p. 6.

5) Cité par Serge Youtkévitch dans la préface à l'édition russe de Vladimir Nijny : *Lessons with Eisenstein*, op. cit., p. 11.
6) Cf. *Cahiers* n° 225, p. 28-42, et *Cahiers* n° 226-227, p. 103-110.
7) *Cahiers* n° 225, p. 39.

(*Aufhebung* : dépassement, relève : « surmonter ») : nous sommes dans le strict mouvement de la dialectique hégélienne. A quoi on peut faire venir en commentaire, dans le cours sur *Stalingrad*, « *La construction des œuvres classiques repose presque toujours sur la lutte des contraires liés dans l'unité du conflit* » (8), et cette remarque de Lénine sur Hegel : « Brièvement, on peut définir la dialectique comme la doctrine de l'unité des contradictoires. Par là on saisira le noyau de la dialectique, mais cette définition exige des explications et des développements. » (9)

Donc — produite dans le procès didactique, une « technique » de composition : « dialectiser » un personnage — technique spécifiquement inscrite dans un « problème » à résoudre (ici : le passage du mélodramatique au pathétique, mais ce n'est évidemment pas le seul cas où S.M.E. sollicite la *solution par la contradiction*) ; mais aussi, la formulation-confirmation théorique de cette technique particulière par la production, en un autre moment didactique, de la *généralité* de son principe, de sa nature de *loi*. Notons provisoirement que cette universalité de la méthode dialectique englobe et vise ici les pratiques signifiantes au même titre que les faits sociaux; en effet la part essentielle du travail théorique-didactique d'Eisenstein a consisté en le remarquage d'un grand nombre d'œuvres « classiques » — et de ses propres films — comme régis par « la lutte des contraires dans l'unité du conflit » (cf. notamment les textes sur la construction et le montage — thèses et exemples — dans *Le Cuirassé Potemkine*, mais aussi bien l'ensemble de ses remarques sur Pouchkine). Disons que dans cette première (première dans mon exposé) inscription de la dialectique dans l'enseignement eisensteinien, dominent deux axes : d'une part une image du procès dialectique fidèle à Hegel, d'autre part l'extension du champ de la contradiction et du développement dialectique aux formes de l'art. Mais la *nouveauté* du second est telle — faire de la dialectique *aussi* la « loi de connaissance » des produits esthétiques — que la *forme* hégélienne de la dialectique (la triade) ne peut pas y servir autrement qu'en telle expérience très simple, schématique, comme l'est par endroits *Le retour du soldat*, et qu'Eisenstein est contraint de mettre en œuvre d'autres lois, celles précisément de la transformation matérialiste de la dialectique hégélienne.

11 Ce sera mon second exemple. Plus d'une fois (sur un corpus très restreint : quelques fragments de cours, une vingtaine de pages) S.M.E. affronte ses élèves à une problématique du choix : c'est notamment le cas pour tout ce qui concerne le *typage* d'un personnage. *On* part d'une désignation : un soldat, une ordonnance. Par un patient travail d'oppositions, de disjonctions, d'exclusions, les « images » extrêmement floues qui venaient recouvrir et *brouiller* ce type se disciplinent, cela non par la confrontation forcément sans fin des « points de vue » multiples des élèves, mais par l'application d'un principe général : le discernement des *déterminations* (physiques, psychologiques, etc.) *dominantes* : celles qui, seules, opèrent la mise en forme du typage. « *Parmi la multitude des visages et la multitude des traits d'un visage, il faut savoir déceler, « capter » le contour correspondant à l'image de vos vagues désirs.* (...) *Premièrement : apprendre à voir et déceler les signes caractéristiques et les particularités d'un visage. Secondement : apprendre à faire une description concise et très dense de ce visage — faire un « portrait parlé ». En deux-trois traits, on peut saisir l'essentiel d'un visage humain, fixer son expressivité, son caractère — l'expression physiognomonique du visage. Mais pour y arriver, il faut premièrement : savoir parfaitement déceler les éléments déterminants typiques et, secondement, savoir tout aussi parfaitement les assembler, en sorte qu'ils puissent donner une exacte impression du tout — les « monter », au sens que donnent à ce terme les ateliers de montage mécanique.* (...) *Vous saurez trouver dans la complexité des traits d'un visage ce « noyau » à partir duquel il est possible de reconstituer et de reproduire l'impression de l'aspect du personnage.* » Et encore : « *L'important, ce sont les signes distinctifs dominants.* » (10)

Il faut faire intervenir ici deux types de références. Celles du théâtre, et celles d'abord du *Programme*, où ce principe de la détermination principale (le « noyau ») est posé comme base même de la pratique cinématographique : « *Le fondement de l'activité du réalisateur consiste à découvrir, dévoiler et structurer dans des* contradictions (11) *les figurations et les phénomènes d'une réalité comprise et reflétée dans un esprit de classe.* » (12) Autrement dit : découvrir, dévoiler et structurer dans des contradictions (celles du réel) la contradiction principale, déterminante, qui rend compte de la situation concrète en un moment donné. Se marque là l'intervention de *la loi léniniste de développement inégal des contradictions.* (Rappelons-en la définition par Mao : « Dans un processus de développement complexe d'une chose ou d'un phénomène, il existe toute une série de contradictions; l'une d'elles est nécessairement la contradiction principale, dont l'existence et le développement déterminent l'existence et le développement des autres contradictions ou agissent sur eux. (...) Par conséquent, dans l'étude de tout processus complexe où il existe deux contradictions ou davantage, nous devons nous efforcer de trouver la contradiction principale. Lorsque celle-ci est trouvée, tous les problèmes se résolvent aisément. ») (13).

On peut se souvenir alors comment Eisenstein, non seulement pratique l'analyse des contradictions, leur articulation en principale et secondaires dès qu'il s'agit de caractériser « le processus de développement complexe » d'une situation dramatique par exemple, mais aussi comment il sait *expérimentalement* faire varier la valeur respective de ces contradictions en proposant à ses élèves la transformation de la même situation fictionnelle d'un genre en un autre : ce qui, dans le genre mélodramatique par exemple, était dominant, devient dominé dans le pathétique, allant jusqu'à construire une échelle de ces *variations* de la contradiction du réalisme à l'expressionnisme, et de celui-ci au « surréalisme » (« l'aspect principal et l'aspect secondaire de la contradiction se convertissent l'un en l'autre et le *caractère* (14) des phénomènes change en conséquence » (15)) : « *Ainsi, nous avons couru d'un pôle à l'autre, passant par toutes les possibles interprétations stylistiques de notre thème. Et il s'est avéré que toutes ces versions différentes se basent sur les rapports de la loi de la structuration et de l'apparence extérieure des formes.* (...) *Au centre, sous le signe du réalisme, demeure ce à quoi nous travaillons présentement — le stade de l'interpénétration équivalente de deux facteurs : la véracité figurative et, indissolublement liée à elle, la netteté de la construction des formes scéniques. En partant de là,*

8) *Cahiers* n° 226-227, p. 104.
9) *Cahiers philosophiques* : édition française : *Cahiers sur la dialectique de Hegel*, Idées-N.R.F., p. 289.

10) *Regissoura* (*L'art de la mise en scène*) in *Cahiers* n° 225, p. 28-42.
11) Souligné par moi.
12) *Programme d'enseignement*, *Cahiers* n° 222, p. 7.
13) Mao Tsetoung : *De la contradiction* (1937) in *Quatre essais philosophiques*, op. cit., p. 57, 60.
14) Souligné par moi.
15) Mao Tsetoung : *De la contradiction*, op. cit., p. 61.

il est possible de verser dans n'importe quelle branche stylistique. Par le jeu de l'intensification de l'un de ces deux facteurs, il vous est possible d'atteindre n'importe quelle réalisation stylistique. Telle est, disons, la dialectique du mouvement intérieur des styles. Et telle est la dialectique historique du développement de ces styles. Passant par ces trois points stylistiques déterminants (expressionnisme-réalisme-abstraction), les oscillations suivent inéluctablement la voie des retours cycliques, mais dans une élévation qualitativement nouvelle. » (16)

Nous étudierons plus en détail (dans la suite de ce texte) les rapports d'homologie entre la dialectique des styles ainsi mise en place et les modèles qui lui servent dans la dialectique de la nature (Engels) comme dans celle de l'histoire. Autrement dit, la question qui se posera est celle de la nature de la dialectique eisensteinienne, c'est-à-dire de sa pertinence à ce nouvel objet de l'analyse marxiste que devient l' « art ».

Pour le moment contentons-nous d'insister sur le fait que cette prise en compte par Eisenstein des aspects principaux et secondaires de la contradiction, de sa valeur dominante ou dominée, et du *passage de l'une à l'autre,* implique et signale l'entrée dans le modèle dialectique hégélien du matérialisme : la transformation de ce modèle par et en vue de la connaissance du « tout complexe possédant l'unité d'une structure articulée à dominante » (Althusser). Une telle prise en compte dans la pratique théorique eisensteinienne de la dialectique matérialiste pose au niveau des pratiques signifiantes la question fondamentale de la connaissance *scientifique* du « tout complexe » — dont les produits de l'art *font partie.* La lecture par Eisenstein des *Cahiers philosophiques* de Lénine ne lui a en quelque sorte pas laissé d'autre choix : « ... l'idée du lien universel, multilatéral, *vivant* de tout avec tout, du reflet de ce lien — Hegel renversé matérialistement — dans les concepts humains qui eux aussi doivent être affutés, travaillés, souples, mobiles, relatifs, liés entre eux, unis dans les oppositions, afin d'embrasser l'univers. La continuation de l'œuvre de Hegel et de Marx doit consister dans l'élaboration *dialectique* de l'histoire de la science, de la technique et de la pensée humaines. » (17) Nul doute qu'il y ait eu chez Eisenstein la tentative — incomplète, interminable — de soumettre l'activité artistique et ses produits comme les lois classiques de l'esthétique à l'analyse matérialiste-dialectique (ce que nous connaissons de « La non-indifférente nature » prolongerait au niveau des techniques et pratiques signifiantes la *Dialectique de la nature* engelsienne) pour en produire les lois de connaissance et leur vérification dans la pratique.

Le moment du « saut dans la salle d'à côté », du « remplacement de l'esthétique par le matérialisme dialectique » est le moment où dans toute son ampleur *théorique* cette tâche apparaît : c'est très précisément celui chez Eisenstein lui-même du bond qualitatif qui sépare une pratique spontanée de la dialectique de sa formulation et de son application systématique au champ spécifique des pratiques signifiantes; pour reprendre la formule de Christine Glucksmann : « l'analyse marxiste implique celle de *tous* (18) les procès contradictoires (antagonistes et non antagonistes, principaux et secondaires...) et est, en ce sens, et en ce sens seulement, « une autre dialectique » (que l'hégélienne). » (19)

C'est le moment où, *parmi* « tous les procès contradictoires », vient se ranger comme l'un d'entre eux le procès de la matérialité signifiante (Julia Kristeva : « La *contradiction* se révèle comme la matrice de base de toute signifiance, ou si l'on veut de toute pratique signifiante ») (20), où les faits esthétiques, ramenés à leur place dans le tout social, *peuvent enfin* être pris en charge par l'analyse marxiste (sans dogmatisme), parce que l' « art » et l'esthétique sont brusquement déchus, sautent à bas du piédestal où l'idéalisme bourgeois soigneusement les tenait protégés.

Mais ce n'est pas de front que je veux en venir à cette problématique d'une « esthétique » marxiste à l'œuvre dans et par les pratiques eisensteiniennes (à la question de ses conditions, de ses fondements théoriques, de son travail effectif et de ses résultats) : par un long détour, plutôt, par l'analyse du rapport d'Eisenstein (pratique cinématographique-théorique-didactique) au théâtre. D'abord, parce qu'il faut régler le problème de l'historicité du rôle dévolu à la contradiction dans la pratique signifiante eisensteinienne : dans la mesure (on l'a noté) où il y a eu le moment d'un saut, passage à la théorie, et où la pratique didactique à la fois constitue *l'occasion* de ce saut et en *reproduit l'histoire,* il faut chercher d'où vient — de quelles conditions spécifiques, de quel travail, de quelles contradictions en jeu *déjà* dans le « tout complexe déjà donné » — le caractère *moteur* que la contradiction prend ici. D'où ? D'une certaine pratique du théâtre; d'une réflexion de cette pratique.

Ensuite parce qu'il faut traverser, s'agissant d'une interrogation de la mise en place d'une « esthétique » marxiste, le travail de Brecht (et la polémique qui l'oppose à Lukacs sur formalisme/réalisme). Cette traversée n'est pas nécessaire seulement pour déployer l'ampleur de la question; Eisenstein a lui-même affaire à la lutte idéologique dans le camp socialiste, au dogmatisme et aux accusations de «formalisme», et sa défense sur ce point trouve (ou retrouve : en l'état des études eisensteiniennes, on ne sait pas quels et que furent les rapports des deux plus importants artistes-théoriciens matérialistes !) les plus décisives positions de Brecht. J'en voudrais à peine indiquer la mesure en rapprochant deux citations : l'une de Brecht : « Ce que beaucoup n'ont pas encore saisi, c'est ceci : face aux exigences toujours nouvelles d'un environnement social en constante transformation, s'en tenir aux formes anciennes et conventionnelles, cela aussi, c'est du formalisme. » (21) Et l'autre d'Eisenstein : « *Si l'œuvre suit des règles non conformes aux lois générales de la réalité, lois qui déterminent son contenu, elle sera toujours considérée comme une œuvre imaginaire, stylisée, formelle.* » (22)

S'il s'agit aujourd'hui, selon l'une des notes de l'*Achat du cuivre*, de « signaler l'apparition de la dialectique matérialiste dans la théorie » des systèmes esthétiques — des pratiques signifiantes — c'est qu'à la fois cette dialectique matérialiste y joue, y est fortement impliquée, et à la fois que, parce qu'elle y est si constamment et fortement impliquée, elle n'a pas encore été tout à fait aperçue, reconnue. Méconnaissance *idéologique* dont les effets négatifs (toujours à l'ordre du jour) expliquent et le « retard » de la réflexion marxiste sur les « arts » et la dénégation (le comblement) de ce retard par le dogmatisme. Retard : celui-même dont le « grand étonnement » d'Eisenstein — quand il apprend être à son insu « sorti » de l'esthétique idéaliste et « entré » dans le matérialisme dialectique — est le symptôme. (A suivre) — Jean-Louis COMOLLI.

16) *Cahiers* n° 225, p. 35.
17) *Cahiers philosophiques*, op. cit., p. 204.
18) Souligné par moi.
19) *Hegel et le Marxisme*, in *La Nouvelle Critique*, n° 33, p. 33.
20) *Matière, sens, dialectique*, in *Tel Quel* n° 44, p. 27.
21) Le débat sur l'expressionnisme (1938) in *Sur le réalisme*, L'arche, p. 81.
22) *Cahiers* n° 226-227, p. 104.

Le Groupe de Recherches Théâtrales de l'Université de Caen, dont l'activité est double, puisqu'elle articule un travail scénique et une réflexion théorique, nous signale la revue qu'il publie, « L'autre scène » ; on trouve dans le second numéro, outre un ensemble de propositions théoriques et une réflexion sur la Bérénice de Racine, un article intitulé « Le texte, l'acteur, l'autre », qui se donne pour objet « de poser les premiers éléments d'une étude théorique de la fonction du comédien, qui doit être menée conjointement au travail scénique ». Sont annoncés pour les prochaines parutions : un « Travail sur la Traumdeutung » d'Edoardo Sanguineti, des textes sur Bertolt Brecht, « Nietzsche et le problème de la représentation », etc. Par ailleurs, le groupe nous écrit se situer « sur le « bord » que signale la lettre signée conjointement par les Cahiers, Tel Quel et Cinéthique », et ajoute : « L'absence de toute tentative de ce genre dans le champ du théâtre nous renforce dans l'idée de la nécessité et de l'urgence de la mise en place de ce front critique, tel que vous l'avez défini depuis le n° 216 des Cahiers ».

Nous signalons donc à l'attention de nos lecteurs cette revue dont le travail devrait combler une lacune importante dans le champ décisif de la théorie des pratiques signifiantes (2, place de la République, 14-Caen).

INFORMATIONS NOTES CRITIQUES

Entretien avec Christian Zarifian

CAHIERS *A quoi répond, à l'intérieur d'une Maison de la Culture, la création d'une « Unité Cinéma » comme celle que vous animez, Vincent Pinel et toi?*

CHRISTIAN ZARIFIAN Rapide historique: la Maison de la Culture du Havre a toujours eu une activité cinématographique, disons traditionnelle, et un peu au second plan par rapport aux manifestations « vraiment culturelles ». Vincent Pinel s'occupait du cinéma, mais aussi d'une dizaine d'autres choses, comme c'est souvent le cas ; pourtant il a une formation exclusivement cinématographique. Lorsque je suis arrivé, la « Maison » était en ébullition; changement de locaux, de directeur, étoffement du personnel. La nouvelle équipe a rapidement conclu à l'impossibilité d'appliquer le principe de la polyvalence et a créé deux « unités » spécialisées chargées de mener le travail en profondeur dans deux secteurs, dont le cinéma. Ce choix est complètement empirique : simplement il y avait deux « cinéastes » dans l'équipe, donc on a confié à Vincent Pinel la responsabilité de monter une « Unité Cinéma ». Pour nous, ça voulait dire passer des films dans une ville de 250 000 habitants où les programmes sont particulièrement consternants, mettre en place tout un système d'information (on a largement pillé les « Cahiers », ça sert à ça, non?) et de formation, et aussi faire des films qui s'inscrivent dans l'ensemble de notre travail.

CAHIERS *Et pratiquement, ces films ont presque tout de suite pris la forme d'un travail collectif?*

ZARIFIAN C'est normal : il ne faut pas considérer les films qu'on fait comme une activité annexe, pilote ou je ne sais quoi, mais comme l'un des aspects d'une activité globale. Ceci répond déjà en partie à votre question ; il faut ajouter un projet personnel dont on n'est sûrement pas les premiers à avoir l'idée et dont le principe est de travailler collectivement. Disons que le cinéma d'auteur est vraiment mort. On s'est jetés à l'eau...

CAHIERS *C'est évidemment cette espèce de « contradiction » entre le projet collectif et ton projet propre qui nous intéresse. Est-ce que tu peux nous raconter plus précisément, par exemple, la genèse des deux films, de leur scénario, etc.?*

ZARIFIAN Cette contradiction, selon les gens avec qui on travaille, est principale ou secondaire. Dans le premier cas, ça ne peut rien produire, ça bloque très rapidement ; dans le second, au contraire, un rapport dialectique créateur s'établit entre le groupe et le cinéaste. D'un point de vue plus personnel, je pense que le cinéaste évidemment ne doit pas utiliser le groupe pour « faire passer » des choses à lui, mais aussi et surtout qu'il ne doit pas s'effacer, s'oublier ni se mettre passivement à la disposition des autres. C'est difficile, mais parfaitement soluble. Par ailleurs, investir ce qu'on est dans un projet collectif c'est vraiment pour moi *la* démarche, celle qui ouvrira la voie au cinéma de demain.

Pour le premier film, *On voit bien qu'c'est pas toi*, on s'est réuni trois fois par semaine pendant trois semaines dans un foyer de jeunes, avec une quinzaine de gars : des séances de travail très longues. On a commencé bêtement autour d'une table à se demander « qu'est-ce qu'on va faire ? ». La première tentation pour le groupe en question, a été de reproduire très exactement ce qu'ils connaissent du cinéma : western, ou policier ; mais ça n'a pas duré longtemps. Très rapidement, ils se sont rendu compte que ce n'était pas ça qui les concernait et ils sont arrivés très naturellement à dire que c'était d'eux-mêmes qu'il fallait parler. On leur a donc demandé d'énumérer les problèmes qui les intéressent, et on s'est aperçu que ce qui les intéressait, massivement, c'est le problème des loisirs, et celui des rapports avec les parents, tous les autres étant très mineurs par rapport à ces deux-là. Partant de là, on a spécifié « *loisirs* » en 1°) surprise-partie, 2°) camping, etc., et de même pour « *rapports avec les parents* ».

CAHIERS *Vous avez donc commencé le tournage avec un scénario complètement écrit.*

ZARIFIAN Oui, c'était complètement écrit. Avec évidemment un gros apport, au tournage, des techniques du direct. Mais toute la structure du film était complètement écrite. Il y a, bien sûr, des choses qu'on n'a pas pu tourner comme elles étaient prévues. Par exemple, un gars qui essayait de draguer une fille, et la fille lui répondait « non, je peux pas, ma mère va m'engueuler si je rentre en retard ».

Pour le second film, évidemment, le principe étant le même, le travail a été complètement différent. C'est la même démarche de ma part dans les deux cas. Le travail collectif c'est quand une idée émise par l'un des participants est prise en charge complètement par les autres, devient motrice, mobilisatrice ; c'est quand on finit par ne plus savoir qui a eu l'idée.

CAHIERS *Quel était ton rôle dans les discussions sur le scénario?*

ZARIFIAN Je jouais un rôle d'animateur, si on veut. Quand il y avait un blocage, je relançais le débat sur un autre point ; ou bien lorsque des oppositions naissaient, j'essayais d'aider à les résoudre, et puis je prenais des notes. C'était un rôle aussi peu directif que possible. Donner une impulsion, parce qu'il leur arrivait souvent de se bloquer. Par exemple, lorsqu'on discutait du détail d'une séquence du film, et qu'on essayait de l'imaginer. Mon rôle était alors, soit d'essayer de relancer la discussion sur cette séquence, soit de proposer de passer à autre chose, ce qui permettait de revenir plus tard à la séquence en question. Ça bloquait, par exemple, sur la teneur des dialogues de telle ou telle séquence. La préoccupation générale étant, quand même, que les dialogues soient les plus justes possibles.



On voit bien qu'c'est pas toi.

CAHIERS *Pour le premier, pourquoi as-tu pensé à faire ce film avec eux, y a-t-il une raison au départ?*

ZARIFIAN Dans le travail qu'on fait c'est un des groupes qui m'intéresse le plus. Il y a évidemment des raisons politiques à ça...

CAHIERS *C'est d'ailleurs sur le plan politique que les résistances au film ont été les plus fortes: on lui reproche de n'apporter aucun message révolutionnaire ni de révolte. C'était en tous cas les réactions lors du passage au Studio Parnasse, avec* Camarades, *en avant-première.*

ZARIFIAN C'est une réaction générale; ç'a été comme ça un peu partout. La réponse est évidente, il n'y a pas chez eux de formation politique. On ne pouvait donc pas s'attendre à ce qu'il y ait un discours politique. Les gens qui attendaient d'eux un discours politique explicite se référaient à une idée mythique de la classe ouvrière.

Pour aller plus dans le détail : au départ, il y en avait parmi eux, deux, je crois, qui avaient la volonté de tenir un discours politique. Et puis, finalement, ils se sont laissé censurer par les autres.

CAHIERS *C'est un film très historiquement daté. Il se passe en juin-juillet* 69, *un an après mai* 68. *Et un des éléments de la grande force du film est qu'on ne peut pas ne pas penser, en le voyant, à mai* 68.

ZARIFIAN Oui, c'est un des buts du film : savoir quelle trace le mois de Mai 68 a pu laisser un an après, dans cette classe à laquelle on se réfère tout le temps, et qu'on ignore complètement. Il y a tout un processus que les gens attendaient du film, processus de « bonne-conscientisation », qui est absolument refusé par le film.

CAHIERS *En particulier, les étudiants parisiens qui se confrontent à ce film sont littéralement atterrés par l'idée que le « rayonnement » de Mai* 68, *un an après, en province, donne ce genre de choses.*

ZARIFIAN En particulier, oui d'accord. Mais le film est rejeté aussi violemment par d'autres, qui ne se réfèrent pas à Mai...

CAHIERS *Comment s'est passée la présentation du film au Havre ?*

ZARIFIAN Comme partout ailleurs. Pas de surprise. Vraiment le rejet. Le soir de la présentation, il y avait évidemment des gars du film qui étaient dans la salle, et qui se sont accrochés très violemment avec quelqu'un qui disait que le film était une supercherie. Ils l'ont traité de sale bourgeois et tout ; ça a été assez épique. Ça m'embête un peu d'avoir à en parler moi-même, mais je crois que les gars assument complètement le film, de façon différente selon les cas. En tout cas, je n'en connais pas un seul qui rejette le film. Chez quelques-uns, cinq ou six, ça a provoqué une réelle prise de conscience. Les autres ont dit : « c'est nous », et c'est tout : on a fait tout récemment un petit débat, qu'on a filmé, donc un an et demi plus tard, où on a fait un peu le bilan du film. C'est très net : ils disent « on s'emmerde parce qu'il n'y a pas de raison de s'amuser, parce que rien n'est fait pour nous »...

Mais il y en a sur qui ça n'a rien fait du tout.

CAHIERS *Quand tu as commencé ce film, tu n'avais pas d'idées sur l'effet qu'il produirait : et maintenant, que penses-tu de l'action qu'il peut avoir sur ceux qui le font ? Est-ce que tu le referais de la même façon ?*

ZARIFIAN J'avais une vague idée de l'effet possible sur le groupe de réalisation. Mais je ne savais pas du tout quelles seraient les réactions publiques. J'ai un peu l'impression d'avoir joué l'apprenti sorcier. Si j'avais l'occasion de le refaire, je ferais durer la préparation beaucoup plus, en espérant qu'ils arrivent à se voir sans avoir besoin du film pour ça. Mais si je devais faire un second film à partir de celui-ci, alors les bases existent pour un travail beaucoup plus approfondi. Bien sûr, il serait souhaitable de faire un second film avec ce même groupe. Cela dit, tout cela est à envisager globalement par rapport à ce qu'on fait au Havre. Est-ce qu'il faut s'attacher à un groupe et aller jusqu'au bout, ou doit-on essayer au contraire d'essaimer ? Là, je ne peux pas répondre, je ne sais pas encore.

De toute façon, eux ont une envie très forte d'en refaire un. Trois d'entre eux ont envie de « faire du cinéma » — mais en dehors des heures de travail (ils n'envisagent pas de gagner leur vie avec : ça n'a pas du tout conduit à des « vocations de cinéastes »). Ils envisagent de former une sorte de petite coopérative, où chacun met un peu d'argent ; je leur ai passé ma caméra, et on va les aider au maximum, évidemment. Mais moi, je pense me retirer complètement, c'est-à-dire les aider matériellement au maximum, et les laisser faire le film tout seuls.

CAHIERS *Est-ce que tu pourrais nous dire quelques mots sur les problèmes économiques de ces films ? Comment sont-ils faits, avec quel argent, etc. ?*

ZARIFIAN Ils sont faits avec des sommes que certains jugent « monstrueuses », et que moi je trouve monstrueuses dans l'autre sens ! C'est de l'argent qui vient du budget de l'Unité Cinéma, lequel est de l'ordre de 4 millions anciens par an, plus les recettes qu'on fait. Chacun des deux films a coûté un peu plus d'un million, en comptant le salaire de l'opérateur (puisqu'à chaque fois on a pris un opérateur extérieur), mais sans compter le salaire des gens de chez nous qui ont travaillé sur le film, salaire inclus dans le budget de fonctionnement de la M.C.H.

CAHIERS *Est-ce que tu envisages une sortie de ces deux films dans un circuit commercial ?*

ZARIFIAN Si ça intéresse quelqu'un, évidemment.

CAHIERS *Le problème alors serait la quasi-impossibilité de projeter ce film sans qu'il soit accompagné d'un appareil, sinon d'explication, du moins de discussion .. pour éviter les réactions hostiles du type de celles que tu décrivais à l'instant.*

ZARIFIAN Oui, il y a un problème de lecture du film : quelqu'un qui a les

yeux ouverts ne peut pas ne pas voir que le fondement du film c'est son constant mouvement de fuite en avant, jamais théorisé ni même formulé, mais qui existe tout au long. Tout le mouvement du film c'est : une situation, un encerclement progressif, et puis à la fin on se barre, « on va ailleurs », c'est une des phrases favorites du film. « Ailleurs » ça va être la même chose, c'est évident, c'est sûr, le film le montre clairement, mais il y a ce mouvement...

Au départ, je pensais que ce film ne pourrait être diffusé que dans un circuit « parallèle » : maisons de jeunes, etc. Mais je n'ai pas pensé à la catégorie sociale visée par le film : plutôt aux structures qui pourraient accueillir et diffuser le film. Ça implique un public qui n'est qu'approximativement celui des acteurs du film. Les maisons de jeunes, par exemple, sont fréquentées massivement par des lycéens et des étudiants. Il faut dire que le film a déjà été pas mal vu en France, environ par 10 000 personnes, de façon pratiquement clandestine, un peu partout. Et ça va continuer. Il y a des organismes de type culturel, que ça intéresse de prendre le film en charge pendant une période donnée, et de faire un travail avec dans leur ville. Le film, dans ces cas-là, est toujours présenté et commenté ; c'est indispensable. C'est une chose sur laquelle je comptais beaucoup dès le départ. Je n'avais pas tellement de contacts, mais je savais que ça ne pouvait qu'intéresser des tas de gens qui font à peu près le même boulot que nous en France. Mais honnêtement, et je m'en fais le reproche, je ne m'attendais pas aux réactions qu'il y a eues, à des réactions d'une pareille violence. Il y a évidemment des gens qui défendent le film ; qui se rendent bien compte qu'il n'est pas un « regard » neutre...

Mais si des étudiants, issus de la petite bourgeoisie, par exemple, avaient l'occasion de voir et d'aimer ce film grâce à une sortie commerciale, ce serait important...

CAHIERS *L'expérience de la projection au « Parnasse » n'était évidemment pas très encourageante. J'ai même entendu dans la salle ce soir-là des réflexions du genre : « ils n'ont qu'à se montrer leur film entre eux, et ne pas nous casser les pieds avec ». C'est-à-dire à la fois : une réaction au refus, dans ton film, de certaines normes « esthétiques » ; un rejet « de classe » inconscient mais brutal ; et aussi, probablement, un refus latent du phénomène même que représentent les maisons de la culture.*

ZARIFIAN Rien à ajouter, sinon qu'il faudrait développer, surtout sur l'aspect « refus de classe » qui me semble le plus déterminant. Je me demande quelle révolution veulent faire ces gens-là : formulation hypocrite parce



On voit bien qu'c'est pas toi.

qu'il est évident qu'ils sont profondément réactionnaires, purement « éjaculateurs », frustrés si un film ne les agresse pas, ne les vise pas sous la ceinture. De plus, au cinéma on voit ce qu'on veut voir, on voit ce qu'on est. Les films qui n'obéissent pas à la loi de l'offre et de la demande obligent le spectateur à se démasquer.

CAHIERS *La chanson de la fin du film, dont le refrain est « Révolution », prend une grande violence, bien qu'elle soit anodine et sentimentale, et justement même dans cette mesure où elle est anodine et sentimentale.*

ZARIFIAN C'est vraiment l'évidence même, pour eux, de chanter ça. Ils n'ont besoin d'y mettre aucune emphase, aucun contenu passionnel. Ils chantent ça tout naturellement.

C'est une des choses très manifestes dans le débat filmé, c'est que lorsque je leur pose directement la question de leur position politique, certains disent « c'est même pas la peine de répondre ; même pas la peine d'en parler ». Ils sont tellement contre le régime existant que ce n'est pas la peine d'en parler.

C'est là qu'on touche du doigt le problème du film : c'est que à l'inverse, dans la petite bourgeoisie, toute expression de révolte ne peut se formuler que violemment, emphatiquement, et sur le mode sentimental.

CAHIERS *Est-ce qu'on peut rattacher ça à ce que tu disais tout à l'heure sur le fait qu'à la préparation du film, il y avait deux d'entre eux qui voulaient faire intervenir la politique, et que les autres ont refusé ? Est-ce que c'est à cause de cette « évidence » de leur position politique qu'ils ont refusé ?*

ZARIFIAN Non. Il y a quand même un mécanisme d'auto-censure, au moins dans cette frange plus ou moins organisée des jeunes ouvriers. Ils gagnent déjà un peu de fric ; ils sont déjà sur le point de basculer dans la toute petite bourgeoisie. Ils ont parfois une voiture, etc., et politiquement, ils se censurent beaucoup. Sur quinze, il y en avait deux qui avaient envie de parler de politique, une dizaine qui étaient plus ou moins d'accord, et cinq ou six qui étaient absolument contre.

L'autre versant politique du film, c'est celui du rapport avec les parents. Je crois qu'ils fonctionnent sur une idée un peu mythique de la famille, eux aussi. La famille, c'est le monstre ; les parents sont abrutis par la télé, etc. : ça ne leur a posé aucun problème. Vous avez peut-être remarqué que ces séquences sont vraiment traitées à l'emporte-pièce, c'est presque un peu parodique ; finalement, ça ne me paraissait pas très intéressant. C'est du rejet pur et simple.

Il y a d'ailleurs de grandes différences, au tournage, entre les deux scènes « familiales ». La première, celle avec le père devant la télé, a été tournée en une prise, on lui avait donné le texte le matin et on est venu tourner le soir (on a eu une veine énorme, d'ailleurs, il y avait justement Pompidou à la télévision), et il avait appris son texte, et il l'a reproduit tel quel sans problème d'aucune sorte.

Dans l'autre cas, le père qui fout son fils à la porte, ça a été très très difficile et d'ailleurs, c'est assez mauvais. Il a eu du mal à jouer ça, et pourtant, ça lui est arrivé, ça fait partie de son expérience... Il était tout à fait d'accord, que ça lui rappelait ce qui était arrivé peu de temps avant avec son fils aîné, il ne faisait aucune



A suivre.

réserve quant au contenu de la scène... Evidemment, on n'a pas fait jouer le rôle du fils par son fils ; on ne croit pas beaucoup au psychodrame...

CAHIERS *Quelle a été la participation exacte des acteurs au tournage, à la façon même de tourner un plan — à ce qu'on appelle en général « mise en scène » ?*

ZARIFIAN Leur participation est surtout au niveau de la façon de jouer. La « mise en scène », je l'ai prise complètement en charge. Tout ce qu'on peut dire quant à leur « interprétation », c'est que ça s'est fait sans aucun problème à aucun moment. Sauf un plan, qui était assez important, et qu'on a été obligé de couper, parce que la fille qui jouait ce plan n'y arrivait pas. Mais pour les autres, le fait de reproduire un comportement connu ne leur a posé aucun problème ; ils n'ont jamais été gênés par les caméras.

CAHIERS *A ce propos, un détail : pendant la plus grande partie du film, la caméra se laisse oublier comme telle, et tout d'un coup, au moment de la partie de camping, il y a un clap dans le champ, qui vient « inscrire le film comme film », comme on dit.*

ZARIFIAN Ce n'était évidemment pas du tout prévu ; ça s'est passé exactement comme tu le vois sur l'écran ; celui qui était chargé du clap était en train de danser. Au montage, je l'ai gardé parce que ça évoquait leur participation au tournage et parce que ça faisait gag de mettre dans le film cette chose qui est très tarte-à-la-crème en ce moment.

CAHIERS *Le travail de montage a également été fait en commun ?*

ZARIFIAN On faisait des projections successives. J'élaguais peu à peu, je faisais basculer des séquences du début à la fin — pas tellement d'ailleurs. Et à chaque fois, je leur soumettais le résultat, on faisait une projection. Mais évidemment il ne faut pas s'illusionner, dans le détail, au niveau des raccords, le travail vient de moi. Et de Vincent, qui m'a beaucoup aidé pour le montage. Eux n'avaient, à ce stade, qu'un rôle d'approbation ou de dénégation.

CAHIERS *Et ils n'ont jamais eu le sentiment que tu travaillais dans ton coin, à l'écart d'eux ?*

ZARIFIAN Je ne crois pas, non. Je crois qu'ils n'ont jamais cessé de considérer que le film était leur film, vraiment.

CAHIERS *Pour replacer le film dans le cadre général de votre travail à l'Unité Cinéma, est-ce que tu penses que c'est aussi une sorte de « formation » « culturelle » ?*

ZARIFIAN Oui, c'est ce que je vous disais au début : on ne conçoit pas de passer purement et simplement des films, ou de se livrer uniquement à des débats théoriques. Notre travail est conséquent et va jusqu'au bout dans la mesure où on produit des films en même temps. C'est absolument indissociable.

Ça démystifie le cinéma, d'abord. Lorsque tu fabriques quelque chose toi-même, que tu te heurtes à la matière même image-et-son, tout un travail théorique s'opère immédiatement ; travail qui est complètement formateur. De ce point de vue là, il est évident que ça a été très important pour les jeunes en question ; maintenant, quand ils vont au ciné, ils ne voient plus du tout les films de la même façon. Mais ça, c'est allé beaucoup plus loin avec le deuxième film, *A suivre* : parce que chez les filles qui l'ont fait, il y avait déjà un début de formation.

CAHIERS *Comment les as-tu choisies, ces filles ?*

ZARIFIAN Je ne les ai pas choisies. Je connaissais une de leurs professeurs, qui s'occupait vaguement du ciné-club, et qui a été très intéressée quand je lui ai raconté ce qu'on faisait. Quelques mois plus tard, j'ai vu les filles se pointer et me dire « voilà, on veut faire un film ».

Elles, elles avaient des idées très très précises, qui ont d'ailleurs été foutues en l'air très rapidement. Pas tellement par mon fait que par leur travail propre. Elles voulaient faire un film-gag, un film gai, un film poétique. Il en reste quand même, bien sûr. Mais dans les deux cas le travail de préparation a suscité une série d'interrogations et donc relégué à l'arrière-plan une gaieté physique liée à leur âge et au conditionnement idéologique (jeune = gai).

CAHIERS *Quelles ont été les différences essentielles dans le travail avec les deux groupes ?*

ZARIFIAN C'est évident : s'agissant de lycéennes qui accomplissent journellement, disons, un travail de réflexion, le travail de préparation du film, d'abord, a duré infiniment plus longtemps, il a duré deux-trois mois, et il a pu être poussé beaucoup plus loin ; c'est-à-dire que pratiquement chaque plan du film a été pensé collectivement, en sachant à peu près ce que ça va produire, ce que ça veut dire, etc. Le film est complètement dominé.

CAHIERS *Est-ce qu'elles représentent un groupe social déterminé, ou bien est-ce un groupe très hétérogène de ce point de vue ?*

ZARIFIAN Elles formaient un groupe entre elles, groupe qui a éclaté d'ailleurs à la suite du film. Elles étaient très très copines, se voyaient tout le temps. De ces groupes comme il s'en forme dans les classes de lycée. Socialement, elles appartiennent à la petite ou moyenne bourgeoisie.

CAHIERS *Aussi différents soient-ils, les deux films ont en commun de mettre à nu, plus ou moins explicitement, des « appareils idéologiques » bien précis. Disons, pour être rapide : l'appareil idéologique familial dans le premier film, l'A.I. scolaire, dans le second.*

ZARIFIAN Oui, ce qui faisait le point commun entre ces filles, c'était d'une part leur vie onirique, et d'autre part, évidemment, la classe, ou disons, l'enseignement. Et si le film a une structure évolutive, c'est vers une prise de conscience, un début d'analyse ; ça commence de façon assez cafouilleuse, assez molle, pour évoluer vers un début d'analyse de ce que c'est que l'enseignement et de ce que c'est que le lycée. Toutes choses dont elles n'avaient absolument pas conscience lorsqu'on a commencé le travail.

Quant à la séquence de discussion politique, c'est elles qui avaient le désir d'une telle séquence de discussion libre, improvisée ; elles avaient convo-

qué tout le monde, tous ceux qui voulaient y participer, sur le thème de « Mai 70 ». Il était prévisible que le groupe de la Ligue Communiste, le groupe « Rouge », qui est implanté au lycée, y participerait, et monopoliserait pratiquement la parole. Ce qui a paru intéressant là-dedans, c'est que les gars se sont absenté à un moment, et qu'elles se sont retrouvées seules, faisant apparaître leurs oppositions, et leur incapacité de tenir un discours politique à elles. C'était d'ailleurs prévu aussi que la discussion allait avorter.

Mais pour le « groupe dirigeant », les 7 qui sont à l'origine du film, le travail sur le film a été l'occasion d'une prise de conscience politique. A mon avis, elles sont arrivées à un point de non-retour.

CAHIERS *Le grand absent du film, c'est le sexe. Ou du moins, le sexuel n'est pas inscrit aussi nettement que le politique.*

ZARIFIAN Le problème a été posé au cours de la préparation. C'est moi qui leur ai dit « qu'est-ce qui se passe, on parle de tout sauf de ça ». Et elles ont dit que ça ne les intéressait pas. C'est complètement censuré. Alors j'ai été obligé de leur forcer un peu la main ; par exemple, le plan où il y en a une qui mange une bougie, au montage elles étaient étonnées que je garde ça; mais quand je leur ai expliqué, elles ont été d'accord.

Une chose importante, à mon avis, c'est que dans *A suivre* la spécificité de ces filles imposait une écriture « idéaliste », par opposition au premier qui est très concret. Je m'excuse de cette terminologie, en attendant mieux...

CAHIERS *Est-ce que, de même que leur participation à la préparation a été plus poussée que pour le premier film, elles ont aussi participé davantage au tournage ?*

ZARIFIAN Oui, oui, constamment. Par exemple, la séquence dans les couloirs de l'école était très précisément décrite sur le papier. J'ai eu un peu de « mise en scène » à faire vers la fin de la séquence, mais tout le reste était complètement prévu, et vraiment collectivement. Mais c'est vrai de presque tous les plans, qui étaient très prévus à l'avance. Là où j'ai eu un rôle plus important, c'est au niveau du montage. Bien qu'elles aient aussi contrôlé le montage beaucoup plus que le groupe du premier film. Elles étaient souvent là, par-dessus mon épaule. Elles ont beaucoup plus de temps libre, beaucoup plus de disponibilité intellectuelle. C'est sensible dans la construction même du film.

CAHIERS *Est-ce que les gens d'un groupe ont vu le film de l'autre groupe ?*

ZARIFIAN Les filles ont beaucoup aimé *On voit bien qu'c'est pas toi*. Mais *A suivre* n'a pas encore été passé, et nous n'avons donc pas eu de réactions.


A suivre.

CAHIERS A suivre *est évidemment bien plus séduisant (avec ce que le terme comporte de réserves). Mais il est assez secondaire, je crois, de porter un jugement différentiel sur ces deux films. Ce qui est important, c'est qu'ils prouvent, en bloc, la possibilité aujourd'hui d'un travail dans/sur les appareils idéologiques eux-mêmes, concomitant à un travail dans / sur une pratique spécifique, ici le cinéma — et que ce double travail est susceptible d'avoir une répercussion au niveau des masses.*

ZARIFIAN En fait, notre problème est un peu le même que le vôtre : qui est-ce qu'on peut viser massivement, c'est la petite bourgeoisie intellectuelle. Et, de façon beaucoup moins massive, une certaine avant-garde de la classe ouvrière. C'est tout ce qu'on peut espérer.

Notre travail repose sur deux présupposés, savoir : 1°) il n'y a pas « artistes » et « non-artistes » ; 2°) il existe sûrement, potentiellement, dans les masses, une idéologie autre que l'idéologie dominante.

CAHIERS *En ce qui concerne le premier point, c'est très important aujourd'hui de définir la pratique qu'on a dite « artistique »* comme travail ; *c'est une chose qu'on ressasse, mais qui reste encore à faire admettre, par exemple à toute une partie de la critique « de gauche » (j'emploie ici une expression très vague, mais il n'est pas indispensable de spécifier, nous en avons beaucoup parlé récemment dans les « Cahiers ») : critique encore massivement déterminée par la notion* d'expressivité, de génie créateur. *Il ne s'agit pas, bien sûr, de vouloir supprimer l' « imagination », comme nous en accusent bêtement certains (encore que le mot soit, lui, plus que suspect) — mais de ne pas donner en dernière instance la responsabilité du travail à un sujet et à ses fantasmes, ce qui, actuellement, est forcément réactionnaire. Et un travail comme le tien est évidemment très meurtrier pour une telle conception.*

ZARIFIAN Je pense, d'une certaine façon, arriver à prouver que la notion d'auteur, et d'artiste plus généralement, ne peut plus que relever de la mystification totale. Mais en fait, le problème qui se pose à nous est très concret : on fait ces films-là, un peu en apprenti-sorcier, comme je vous le disais, et on ressent donc le besoin très fort de les théoriser, parce qu'on travaille de façon isolée, parce qu'on tâtonne.

De toute façon, j'ai constaté positivement :

— que des jeunes pas du tout cinéphiles prennent en charge des films en rupture avec le système de représentation bourgeois ;

— que leur travail met immédiatement en cause un certain nombre d'idées, de comportements jusqu'alors « évidents » ;

— qu'il est possible et passionnant de travailler collectivement sans pour autant brimer personne du groupe. Il y a dans tout groupe une dynamique créatrice et libératrice *pour tous*, c'est-à-dire aussi bien pour les éléments « avancés » que pour les autres qui, même s'ils sont un moment déroutés, finissent par se reconnaître.

CAHIERS *Pour en venir au second de tes « présupposés » de tout à l'heure, il est certain qu'en bonne doctrine, il y a effectivement, luttant l'une contre l'autre : l'idéologie bourgeoise et l'idéologie prolétarienne. Mais il nous paraît non moins certain qu'il ne faut pas s'attendre à trouver miraculeusement, sous l'idéologie dominante, une autre*

idéologie toute constituée. Cette autre idéologie (l'idéologie prolétarienne) est à constituer, à partir des luttes actuelles dans le champ idéologique, et en liaison avec la pratique politique de la lutte des classes. Et de ce point de vue, il est clair que tes films ont une fonction, très prégnante, de « révélateurs idéologiques » : ce qui implique aussi, comme nous l'avons déjà dit, qu'ils ne puissent être efficaces qu'entourés d'un appareil « critique » — par exemple cet entretien...

ZARIFIAN Pour ce qui concerne précisément leur rapport à l'idéologie, et si l'on définit celle-ci comme « la façon dont les gens vivent leurs rapports à leurs conditions réelles d'existence », il est évident que ces films tendent à réduire l'écart entre « la façon dont » et les conditions réelles d'existence et à recentrer l'idéologie pour l'empêcher de masquer les rapports de production.

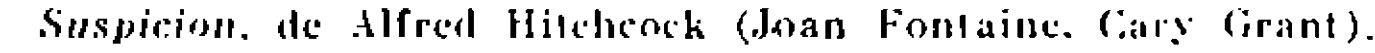
Pour revenir aux films et pour répondre à une de vos premières questions, je voudrais dire deux mots de quelque chose qui me paraît vraiment essentiel dans ce travail : c'est le principe de « ligne de masse », que je formule sûrement assez mal, qui consiste en un double mouvement : étant donné un groupe, il y a des choses qui s'en dégagent spontanément ; à ce moment-là, il y a quelqu'un qui essaie de les formuler, de les critiquer et de théoriser à partir de ça, et qui les re-soumet ensuite à la critique du groupe. Cette « ligne de masse » fonde absolument tout mon travail. Pour l'avenir, je ne sais pas du tout, on a pas mal de projets... Il y a une chose qui est très fortement ressentie par nous, c'est la nécessité, dans notre travail et en général dans toute pratique esthétique, d'opérer la liaison avec la théorie. En gros on travaille très empiriquement, et je sens qu'on va bloquer : c'est pour ça que les textes et les week-ends des « Cahiers » sont vraiment utiles, au meilleur sens. Il est aussi vital que ce type d'expérience ne reste pas isolé, cantonné au Havre ou ailleurs, sinon ça reste justement expérimental. Par contre, si ces pratiques se développent, se généralisent et se confrontent, en France ou ailleurs, on va assister à un prodigieux bouleversement des structures idéologiques, de la notion de cinéma. On va rapidement mettre en cause toute une série de critères : intérêt, qualité, beauté, rapport film-spectateur, etc.

Par contre, il est prévisible que c'est la porte ouverte au « n'importe quoi-n'importe comment » si le travail n'est pas sous-tendu par une *nécessité* que je ne peux pas formuler mais qui est *beaucoup plus forte* que dans un travail individuel. Au risque de paraître délirant, j'ai le sentiment qu'on devrait parvenir à des films *irréfutables*.

Enregistré le 2 janvier 1971, avec la participation de : Jacques Aumont, Pascal Bonitzer, Jean-Louis Comolli.

Soupçons

SUSPICION (SOUPÇONS) Film américain en noir d'Alfred Hitchcock. **Scénario :** Samson Raphaelson, Joan Harrison, Alma Reville, d'après le roman de Francis Iles « Before the Fact ». **Images :** Harry Stradling. **Musique :** Franz Waxman. **Décors :** Van Nest Polgase (art dir.). **Montage :** William Hamilton. **Son :** John E. Tribby **Assistant réalisateur :** Dewey Starkey. **Interprétation :** Cary Grant (John Aysgarth), Joan Fontaine (Lina McKinlaw), Nigel Bruce (Beaky), Sir Cedric Hardwicke (general McKinlaw), Dame May Whitty (Mrs McKinlaw), Isabel Jeans (Mrs Newsham), Leo G. Carrol, Heather Angel, Auriol Lee, Reginald Sheffield. **Production :** Alfred Hitchcock, R.K.O., 1942. **Distribution** (réédition) : Les Cinémas Associés. **Durée :** 1 h 39 mn.



L'histoire de *Soupçons*, c'est celle d'un saisissement : la découverte par une jeune femme du plaisir sexuel. De cette révélation et de l'esclavage amoureux qui s'ensuit, l'homme (Cary Grant) tirera, en épousant la fille, tout le profit sordide qu'il pourra (l'argent futur des beaux-parents, leur réputation...) jusqu'à ce qu'une garantie plus substantielle (une assurance-vie) le décide à se débarrasser d'elle.

Partant de ce petit récit crapuleux — assez exemplairement hitchcockien — le film (son anecdote) ne semble d'abord autoriser, en fait de discours critique, que celui issu d'un savoir social courant et de certains codes romanesques : la découverte de l'imposture et des intentions meurtrières du mari par la femme, son impossibilité de le quitter malgré les preuves qu'elle croit découvrir (l'ambivalence même de ces preuves), son attirance morbide pour ce danger qu'elle ne cherche pas vraiment à écarter... Derrière l'anecdote, on déchiffrera aussi un Thème : l'irruption de l'ailleurs (l'Etranger) dans l'ici, la fascination par ce qui, de la manière la plus irréductible, est Autre et qui se trouve être ici idéalement (non métaphoriquement) le sexe. Ce travail de lecture se soutient de la potentialité du texte hitchcockien et des personnages qui le remplissent à être très fortement conjugués par leur lecteur : l'altérité de l'autre ne pouvant se poser qu'à partir d'une identification préalable avec l'un (et vice versa).

Ce centrage apparent du sujet (qui peut lui-même se définir en tant qu' « actant », parce qu'il est en quête de la Vérité), outre qu'il introduit à cette complexe dialectique hitchcockienne de l'identité et de l'altérité, met en place un double rapport permanent : le rapport du sujet à son monde, entièrement placé sous le signe du désir de connaissance (de la clarté à apporter), et celui du spectateur au sujet, central et absolument fixe, en tant qu'il s'agit pour lui (le spectateur) de l'unique source de savoir, du seul chemin vers la vérité.

Or, si cette place et cette fonction de sujet ne peuvent être reconsidérées en fonction d'un savoir courant — celui dont disposait le spectateur américain de

Suspicion, de Alfred Hitchcock (Joan Fontaine, Cary Grant).



l'époque — les savoirs qu'intègre une lecture « moderne » (en l'occurrence la psychanalyse et l'analyse structurale du récit), commencent par une remise en cause de ce rapport naturel, direct et constant qui s'établissait entre le spectateur et Joan Fontaine d'une part, entre celle-ci et son milieu d'autre part. C'est ce désir de lumière du sujet et ce qui se masque derrière, et la manière dont le spectateur doit se satisfaire de ce savoir imparfait (puisque c'est l'imperfection même de sa connaissance qui pose le sujet en tant que tel) qu'il faut interroger en premier lieu, car c'est dans ce désajustement que prend véritablement corps la fiction hitchcockienne, comme c'est dans la lecture du rapport de méconnaissance que le sujet entretient avec son univers que le spectateur pourra mettre en cause ce que cette fonction de personnage central ordonne : une lecture psychologique du monde où, la méconnaissance étant bannie, le savoir du personnage et celui du spectateur se confondent absolument.

∴

On s'arrêtera d'abord sur la situation de JF au moment de sa rencontre avec CG. Ce qui s'effectue alors, c'est son inclusion dans l'ordre du désir à travers la conscience qu'elle acquiert de son corps comme instrument de jouissance, comme corps érogène. Dès lors, le milieu familial apparaît, dans la scène où elle surprend les résolutions prises pour elle, comme le lieu où cette jouissance est prohibée, le père étant montré comme la principale figure castratrice (déjà clairement évoquée par son nom : Général Headlaw). Ce passage qui occupe tant Hitchcock entre l'enfance et l'âge adulte — c'est-à-dire la maturité sexuelle — (moment de la *différance* du désir en ce sens que son objet, d'imaginaire, devient réel, ce qui oriente son accomplissement dans la voie du détour) sera, sur le mode métaphorique le ressort central de la fiction. Ainsi la culpabilité que font éprouver à JF les écarts de conduite de son mari est bien d'ordre sexuel, c'est-à-dire liée à la transgression de l'interdit paternel. Toutes les autres figures paternelles du film (l'employeur de CG, l'inspecteur de police, Beakey) provoquent d'ailleurs d'une manière où d'une autre sa culpabilité, Beakey en particulier, JF vivant la relation triangulaire qui l'unit à CG et à lui sur un mode purement œdipien (en ce sens le meurtre de Beakey est « évident » pour elle).

La transgression de la Loi et la culpabilité qui résultent de l'inclusion du sujet dans l'ordre sexuel mettent d'emblée celui-ci « en défaut », le marquent définitivement d'un handicap qu'il s'efforcera en vain tout le long de combler. En vain, sa situation ne pouvant en effet se clarifier puisqu'il dispose d'un savoir à la fois « excessif » par rapport au monde familial (d'où sa culpabilité) et en même temps insuffisant (d'où ce handicap à combler), c'est-à-dire en fin de compte, d'un savoir qui ne trouve pas à s'inclure dans le monde réel, qui est toujours en trop, déplacé.

C'est en cela que le personnage hitchcockien se trouve toujours déphasé par rapport à son milieu (la myopie de JF en fournissant un contrepoint permanent) ne disposant que de la seule ressource de son imaginaire pour compenser symboliquement ce dont il a été initialement exclu (c'est-à-dire de la connaissance sexuelle dont on écarte traditionnellement les enfants. Voir la scène où Beakey arrête net l'histoire « pour adultes » qu'il était en train de raconter). Déphasage repérable dans les scènes où la mère de JF ne peut comprendre les réactions soudaines que celle-ci manifeste et qui sont le terme de tout un parcours mental, et plus généralement dans le décalage systématique qui s'introduit entre elle et l'événement et qui ne lui permet de se rendre compte de ce qui se passe qu'après coup (de la même manière dont elle est toujours en retard d'un mensonge de CG, et cela de manière tellement systématique que sa mort finit par s'en trouver « programmée » à la fin du film).

Ce qui caractérise cette compensation symbolique dont nous venons de voir à quelle nécessité elle correspondait, c'est l'effet de leurre qu'elle produit pour le sujet — qui la reconduit ce faisant ; structuralement, il est aussi possible de renverser la proposition et de dire que la problématique hitchcockienne du sujet commence (et prend tout son intérêt) par l'introduction d'une dysharmonie (d'un leurre) entre celui-ci et le monde à partir de quoi le champ de l'Imaginaire pourra venir exemplairement s'articuler (la fonction de méconnaissance se définissant bien par ce qu'elle produit des représentations — imaginaires — qui compensent la production du manque), ce qui signifie bien la mort du sujet psychologique. Ce qui importe essentiellement dans un film comme celui-là (et dans tous les films d'Hitchcock qui mettent ainsi en jeu un sujet, de Rebecca à Marnie, à partir d'un manque constitutif), c'est cet obscurcissement, ce décentrage de la fonction sujette qui, tout à la fois, produit la fiction en fonction même de cette position en éclipse et se trouve désignée dans cette place par elle, et en même temps, laisse voir au spectateur ce décentrement où s'introduit la fonction imaginaire. Dans le cinéma classique, le personnage-sujet (héritier d'une longue tradition romanesque) n'était qu'une tenant-lieu médiateur absolument transparent que le regard du spectateur traversait innocemment pour s'appliquer au monde diégétique (cette transparence illusoire recouvrant bien sûr un mode de lecture précis pris dans le système global de la représentation). Avec Hitchcock, c'est cette transparence qui se trouve mise en cause : le personnage commence à « bouger », il n'est plus une simple lentille laissant passer la lumière selon des lois connues ; tout un jeu de caches intervient qui fait buter les rayons, se met à les diffracter de manière absolument nouvelle, tant et si bien que c'est une nouvelle manière d'accomoder qui est requise. Le tableau général de la représentation, s'il n'en est pas pour cela totalement subverti, s'en trouve néanmoins gravement perturbé. Ainsi, l'effacement du sujet psychologique, trait essentiel de la modernité cinématographique (et romanesque) commença paradoxalement par son inscription excessive : c'est parce que chez Hitchcock le sujet pense *de trop*, excède sa fonction, que son regard n'est plus fiable et que sa place commence à faire problème. — Pascal KANE.

La Faute de l'Abbé Mouret

LA FAUTE DE L'ABBE MOURET Film français de Georges Franju. **Scénario** : Jean Ferry et Georges Franju, d'après le roman de Emile Zola. **Images** : Marcel Fradetal. **Son** : Bernard Aubouy. **Montage** : Gilbert Natot. **Assistant-réalisateur** : Bernard Queysanne. **Interprétation** : Francis Huster (Serge), Gillian Hills (Albine), André Lacombe (Archangias). Margo Lion (La Teuse), Lucien Barjon (Bambousse), Hugo Fausto Tozzi (Jeanbenat), Tino Carraro (Docteur Pascal). **Production** : Stephan Film, Les Films du Carrosse, Valoria Films (Paris) - E. Amati (Rome), 1970. **Durée** : 1 h 35 mn.

Une lecture de *La Faute de l'Abbé Mouret* peut s'appuyer d'abord sur l'analyse des signifiants iconiques constitutifs de son discours, signifiants entre lesquels peuvent se repérer des différences qualitatives évidentes, dont le cinéaste a produit les effets de sens majeurs de ce discours.

Apparaît d'emblée, à un simple niveau de perception (qui constitue d'ailleurs déjà une lecture) du film, un clivage entre deux séries de *figurants*, l'une se donnant d'emblée comme « aimable » (la statue de la Vierge, le visage de l'abbé Mouret — du moins son premier masque, celui de la jeune fille), l'autre comme répulsive (la statue du Christ, le masque vampirique de l'abbé après l'idylle, le visage de l'autre prêtre). Le travail du cinéaste a en fait consisté, à partir de cette double série :

1) à produire un rapport analogique entre un figurant dont le référent est réel (l'abbé) et un autre (la statue de la Vierge) dont le référent est imaginaire, mais dont le caractère aimable est semblable (analogie, répétons-le, exclusivement ancrée dans l'ordre iconique) ;

2) à traiter l'épisode de l'idylle de façon exactement inverse de celle de l'abbé regardant, au début du film, la



La Faute de l'Abbé Mouret, de Georges Franju (Gillian Hills).

statue de la Vierge : la regardant comme une femme réelle (c'est-à-dire confondant figurant et référent réel), tandis que Franju filme l'idylle dans le style photographique de « Marie-Claire » ou des bandes publicitaires (c'est-à-dire en donnant à un épisode réel de la fiction une garantie purement imaginaire) ;

3) à produire un second rapport entre des figurants dont le référent peut être imaginaire ou réel, mais qui sont en tous cas affectés d'un caractère répulsif, en opposition avec les précédents (sensation de propreté, de netteté, pourrait-on dire, rassurante en 1, oblitération du référent réel par une photographie « léchée » en 2) ;

4) à ponctuer le discours du film sur l'interdit de la chair et l' « idéalisme » de l'abbé Mouret par des plans imprévus, traumatisants, où la matérialité des objets profilmiques semble plus présente, et littéralement plus proche que dans les autres images (le premier couple, la morte, la fin de l'idylle sous la pluie), pour ensuite relancer la relation signifiante produite entre l'aspect aimable d'un figurant signifiant l'érotisme sans péché et la matérialité sinon répulsive du moins déplacée d'un référent signifiant un érotisme coupable. Cette relance consiste en ce que, par exemple, l'abbé repentant se voit affligé d'un masque repoussant (mais qui révèle, comme une photographie « réaliste », la matérialité du visage de l'acteur), et que son discours sur le refus de la chair est produit, dans la scène où il repousse la femme, sur un fond de muraille et à proximité d'un crucifix matériellement particulièrement insistant, alors qu'en retour, dans la scène de l'enterrement, sa sérénité recouvrée se marque par la réapparition de son masque primitif, tandis que le souvenir désormais idéal de ses rapports amoureux s'inscrit significativement une dernière fois comme un cliché de roman-photo.

La différence entre un cinéma comme celui d'Eisenstein à ses débuts et celui-ci est que le premier confond, à la limite, sur le plan de l'image, signifiant, figurant et référent. Pour le jeune Eisenstein, la matérialité iconique consiste essentiellement en celle de figurants qui ne sont jamais, la plupart du temps, que le reflet, voulu aussi transparent que possible, de celle de leurs référents réels (une image de boue, par exemple, étant choisie de telle manière qu'elle restitue le plus fidèlement possible l'effet visuel de la consistance de la boue dans la réalité). Tandis que chez Lang, Renoir, Antonioni, Godard, ou très explicitement dans ce film qui en thématise et en maîtrise les effets, tendent à être mis en jeu des rapports de *différance :*

1) entre figurant filmique et référent profilmique : au-delà du figurant iconique, l'effet de prise de vue introduit un effet de signifiance supplémentaire donné, dans le discours du film, comme accusation de la présence coupable, impure, des choses réelles : d'autre part, la double série des figures de l'abbé Mouret est produite comme un effet de masque, la première masquant la seconde, *le figurant étant en fait conçu comme masque du référent.*

2) Entre signifiant iconique et figurant : dans la mesure où le cinéaste joue de la qualité plastique de la photographie pour effacer ou accentuer le reflet de la matérialité réelle des référents des figurants, ces derniers sont, dans leur champ iconique, soumis à une perpétuelle distorsion entre a) leur rôle de masque et celui de reflet analogique des référents, et b) leur appartenance à un système iconique déterminé (photographie et cinéma publicitaire) et leur ancrage référentiel.

Ainsi, dans *La Faute de l'Abbé Mouret,* l'oblitération ou au contraire l'insistance sur la matérialité des objets profilmiques au moyen d'une double batterie de clichés et des effets filmiques ici désignés semblent imposer à une fiction dont ces effets surdéterminent le discours la logique de son développement, à tel point que dans les dernières scènes, c'est la matérialité même soit des figurants (les deux masques de l'abbé), soit des signifiants iconiques dans leur globalité (les plans), d'abord conçus comme des *caches* filtrant le reflet de la matérialité des objets profilmiques produit par leurs figurants, puis finalement dégagés de toute référence autre que celle de leur système iconique (le dernier plan du film), qui ont charge de signifier le conflit qui déchire le prêtre.

De sorte que plutôt que de pratique matérialiste du cinéma, on pourrait parler, à propos de ce film, de discours idéologique et névrotique sur sa matérialité. Névrotique dans la mesure où son discours sur l'interdit du désir s'effectue de telle manière que ce qui est signifié, ou du moins s'impose au spectateur au terme de son travail de lecture, n'est jamais l'interdit qui pèse sur les choses et sur les pratiques réelles, mais toujours une opposition tranchée par le contexte théologique de la fiction et formulée comme un partage mystérieux, ineffable, entre des objets et des actes érotiques filmiquement beaux à voir et d'autres laids (beaux ou laids selon que le jeu de caches et de masques filmiques mis en œuvre impose, dans le champ d'un même fantasme, une plus ou moins grande distance entre quelque Chose qui est toujours Autre, qui ne consiste jamais ni bien sûr en la chose réelle, ni en son reflet analogique, ni en la trace lumineuse-support de ce reflet, mais en *l'effet de leur différance*, et un spectateur mis en position permanente d'effraction et d'interdit), ces signifiés ultimes de beauté et de laideur n'étant à leur tour nullement interrogés, portés qu'ils sont par le plus mièvre discours post-surréaliste (comparer à *Peau d'Ane* où Demy fait ressentir de la manière la plus troublante l'impossibilité d'inscrire matériellement sur l'écran, dans le cadre d'une telle fiction, une représentation d'objets dont même les substituts métaphoriques n'ont pas le droit d'accéder à la représentation : les excréments de l'âne par exemple). Idéologique dans la mesure où il ne réfléchit et ne propose comme signifiés majeurs que ces paradigmes, en restant aveugle à tout ce que ces clichés, de par leur matérialité, de par les différents contextes de leur inscription, actualisent d'effets de sens dont le cinéaste semble avoir fait sans le savoir l'unique valeur d'échange d'un film dont toutes les images signifient la *qualité* (exactement comme les clichés publicitaires, et

tout l'épisode de l'idylle apparaît comme un insert publicitaire pour produit de beauté), constituent les signifiants d'un cinéma de qualité non pas satisfait mais honteux qui thématise ainsi sur un mode névrotique une opposition entre un cliché lisse, propre, beau, imposant à l'écran des figurants jeunes et beaux figés dans un rapport idyllique, et un cliché « réaliste » où les figures abstraites du Mal s'impriment indifféremment dans la plus grande confusion. Cette opposition perpétue un manichéisme qui trouve avec toutes ces figures des références culturelles et réelles précises (un Père anarchiste, un couple hippy et un curé-flic) sur l'implication idéologique desquelles le cinéaste est resté complètement aveugle, et que Franju, pour avoir prétendu en opérer un simple remarquage « poétique » terme à terme, se borne à réactiver. — Jean-Pierre OUDART.

Sirocco

SIROCCO (SIROCCO D'HIVER) Film hongrois de Jancso Miklos. **Scénario** : Jancso Miklos, Hernadi Guyla. **Dramaturge** : Biro Yvette. **Adaptation française** : Jacques Rouffio, Francis Girod. **Images** : Kende Janos (scope, couleur). **Musique** : Vajicscic Thamer. **Décors** : Banovitch Tamas. **Montage** : Farkas Zoltan. **Assistant-réalisateur** : Kezdi-Kovacs Zsolt. **Interprétation** : Marina Vlady (Maria), Jacques Charrier (Lazar Marko), Eva Swann (Ilona), Madaras Jozsef (Markovics), Bujtor Istvan (Tarro), Banffy György (Ante), Philippe March (Capitaine Kovacs), Kosak Andras (Farkas), Pascal Aubier, Michel Delahaye, Szabo Lazlo, Françoise Prouvost. **Production** : Studio N° 1 de Mafilm (Budapest), Les Films Marquise (Paris), 1970. **Durée** : 1 h 19 mn.

Ah ! ça ira ! représentait, du commencement à son aboutissement provisoire, un épisode historique de la lutte révolutionnaire en Hongrie, celui où la situation de force d'une minorité oblige une « majorité silencieuse » (un collège de jésuites) à choisir son camp (1). Moment concret et exemplaire d'une lutte, choisi de manière que sa temporalité et que le lieu de son déroulement se superposent rigoureusement au travail scénique du film, de sorte que l'enjeu politique et stratégique apparaissent sans cesse sous-jacents à cette formalisation. Le lieu devenait donc idéalement (sans violences réductrices et abstractisantes) double théâtre d'opérations (le récit d'une lutte et le récit de sa théâtralisation). Et le lent investissement de l'espace par une caméra toujours mobile, pouvait se donner — dans le présent de la performance filmique — comme le véritable travail stratégique du film, comme l'aboutissement de son discours politique. C'est cette triple définition de la Scène, politique-historique (référentielle), stratégique (le jeu exemplaire du Pouvoir), et symbolique (le recouvrement de celle-ci par une « Autre scène » à travers la dimension ludique du travail de Jancso) qui interdisait, *de l'intérieur* de cette problématique, tout reproche formaliste à l'égard du film.

De cette stratification, *Sirocco* écarte délibérément la détermination stratégique : 1) en faisant du lieu un décor neutre, une toile de fond et non un point névralgique; 2) en passant de l'affrontement de groupes (même si chaque élément pouvait s'y individualiser) à des rapports individuels de force, de méfiance, d'attirance...; 3) en confinant l'épisode que décrit le film dans une volontaire insignifiance. (Cette « dévalorisation » étant encore accentuée par les bandes d'actualité qui précèdent le récit et qui relatent des épisodes politiques essentiels).

En réduisant de cette manière les déterminations de la scène, *Sirocco* apparaît beaucoup plus vulnérable que son prédécesseur à une critique antiformaliste, d'autant que le travail même de formalisation de Jancso (l'extrême durée des plans, la mobilité de la caméra, le chassé-croisé des acteurs) s'y trouve reconduit et approfondi sans pouvoir « bénéficier » cette fois d'une lecture paragrammatique de la stratégie (2).

Pourtant, ce report sur la seconde détermination scénique (celle, symbolique, qui fait (entre autres) de la scène l'image d'un discours se constituant — cf. « Cahiers » n° 219) de la totalité du travail jancsien, n'est pas *seulement* simple appauvrissement des données, refus de tout travail dialectique. Les caractères qui permettent aux éléments scéniques d'être ordonnés comme les parcelles d'un discours visualisé par un « locuteur » revêtu par intermittence de la fonction de sujet (c'est-à-dire qui peut sélectionner, agencer, articuler des éléments suivant certaines lois « syntaxiques ») ne sont pas simplement reconduits dans *Sirocco*. Plus encore que dans *Ah ! ça ira !* la pureté combinatoire, celle du « discours conscient » est sans cesse obscurcie par l'affleurement de fantasmes érotiques dont on s'aperçoit qu'ils participent, dans un incessant tourniquet, du mécanisme même du récit. Or ces fantasmes, jamais donnés comme tels (jamais originés), n'appartiennent à personne d'autre qu'au film lui-même. Ils sont le produit de son « travail », au sens où l'on dit, à propos de l'élaboration psychique, que « ça travaille » : activité incessante qui se trouve ici figurée par le perpétuel mouvement de la caméra, en ce que ce déplacement accueille puis décentre toute subjectivité particulière au profit de sa seule mécanique. Ce passage perpétuel du conscient à l'inconscient est ce qui brouille la question de l'assignation d'une origine de l'énonciation. C'est ce qui désinvestit le « locuteur » (Charrier la plupart du temps) de la fonction de sujet, fait de l'appropriation du langage une imposture. Si donc, *Ah ! ça ira !* prenait encore en charge les énoncés idéologiques que sa fiction accueillait, *Sirocco*, voulant réduire tout discours individuel dans l' « Histoire », en arrive à refuser toute identification avec quelque discours que ce soit, résolvant ainsi exemplairement (par l'insolubilité), la question à l'œuvre dans tout véritable procès artistique, celle du « qui parle ? ».

Quant à la tonalité parodique du film, affirmation de la distance entre l'action réelle et sa figuration, mais aussi (contrairement à ce que j'écrivais dans le numéro 219) confirmation du scepticisme jancsien, c'est ce qui vient niveler en dernière instance tous les codes à l'œuvre dans le film. « Dévalorisation » dont l'impeccable modernité structurale ne dispense pas d'interroger, sur son autre versant, ce rôle un peu trop commode assigné par Jancso au simulacre : pourquoi en effet, convoquer tant de référents politiques, bâtir la scène en fonction de leurs contradictions, si ce n'est que pour mimer un travail dialectique ? A quoi bon réinstaller l'érogène aux premières loges de cette même scène, si c'est pour le faire jouer *contre* le politique, et donc, d'une certaine manière, refouler encore une fois celui-ci ? — Pascal KANE.

(1) Sur le concept de majorité silencieuse, cf. « Charlie Hebdo » n° 5.

(2) Paragrammatisme : « Surimpression (en double écoute) de deux langages ordinairement forclos l'un par l'autre » (Barthes).

Which Way to the Front

WHICH WAY TO THE FRONT (YA YA MON GENERAL) Film américain de Jerry Lewis. **Scénario** : Gerald Gardner, Dee Caruso, Richard Miller, d'après une histoire de Gerald Gardner et Dee Caruso. **Images** : W. Wallace Kelley. **Musique** : Lou Brown. **Décors** : John Beckman (a.d.), Ralph S. Hurst. **Montage** : Russel Wiles. **Son** : Al Overton. **Costumes** : Guy Verhille. **Producteur associé** : Joe Stabile. **Interprétation** : Jerry Lewis (Brendan Byers III), Jan Murray (Sid Hackle), John Wood (Finkel), Steve Franken (Peter Bland), Dack Rambo (Terry Love), Robert Middleton (Colonico), Willie Davis (Lincoln), Kaye Ballard (la femme du maire), Harold J. Stone (Général Luther Buck), Paul Winchell (Schroeder), Sidney Miller (Hitler), Kathy Freeman (mère de Bland), Neil Hamilton (le chef d'équipe), Milton Frome (un executive), Bob Lauher (le sergent), Artie Lewis (SS J. Levitch), Bobo Lewis (femme de Bland), Mickey Manners (un SS), George Takei (Yamashita), Fritz Feld (von Runstadt), Martin Kosleck (commandant du sous-marin allemand), Bill Wellman Jr, Benny Rubin. **Production** : Jerry Lewis, Warner Brothers. **Distribution** : Warner Bros. **Durée** : 96 mn.

---

1. Dans *Which Way To The Front*, quelque chose qui était à l'œuvre dans les films précédents de Lewis trouve enfin à se réaliser, d'où ce film particulièrement strident et peu agréable où rien ne subsiste des attendrissements passés. Il est clair que Jerôme Levitch est en train de franchir un cap, et de ce rêve impossible (n'être qu'un, se rassembler et/ou se choisir, ne plus se dédoubler) il est aujourd'hui plus près que jamais. Seulement, il n'a pas choisi d'être une fois pour toutes la victime humaine, trop humaine que des films comme *The Nutty Professor* ou *The Ladies Man* valorisaient in extremis, il a préféré — et ce choix ne devrait surprendre personne — être l'homme fort, le self-made-man, le « *producer* » Jerry Lewis. L'époque des dédoublements dont il était si facile, jubilatoire, de jouer, de démonter les mécanismes, s'éloigne irrémédiablement. Le désert s'accroit. Et s'il est vrai que Lewis (s')offre encore quelques grimaces, ce n'est plus tellement pour rassurer son public car on n'a pas assez remarqué que ces cris, grimaces et borborygmes n'intervenaient que deux fois dans le film, au début, en réponse au mot *Rejected*.

2. Rejeté par quoi ? Par un système (l'armée) qui n'a aucun besoin de noms illustres, mais bien de corps (au sens de « chair à pâtée ») pour faire la guerre. Or, et c'est là la nouveauté décisive de *Which Way To The Front* dans la problématique lewisienne, le Lewis de ce dernier film est réduit à un mot, une image de marque, un Nom. Autrement dit, « s'accepter », air lewisien connu, veut dire : renoncer à son corps et ne plus être que son nom, ce que ce nom promet, s'il promet quelque chose. Or, « Byers » se prononce comme « Buyers » qui signifie « Acheteurs » (pluriel qui indique que le dédoublement, pour n'être plus visible, n'en subsiste pas moins quelque part, et le masque cireux, tragique du Lewis des premiers plans est là pour l'attester). D'autre part, ce Byers porte le numéro trois, c'est-à-dire que de ce Nom, il ne fait qu'hériter — insignifiant lui-même en tant que corps — ainsi que d'une fortune si colossale qu'il ne peut plus que la gérer (en fait la dilapider). Dans ses films précédents, Lewis obtenait, au terme de la fiction, qu'on (les femmes, les puissants, le public) le prenne en considération en tant que Corps, sujet, intériorité, intimité, etc. Ici, rien de tel : il ne fait qu'apprendre à se conduire selon les règles d'un jeu qui n'est plus seulement le sien ; puisqu'à proprement parler, *il n'a plus de corps* (celui-ci étant « joué » par le trio, Byers III = les trois « Byers » = Hackle, Bland, Love), il ne va pas répéter son erreur (se présenter à la visite médicale de l'armée, se proposer comme corps et perdre ainsi toute possibilité de langage) et puisqu'il n'est que son Nom, il va agir dans le sens de ce Nom : acheteur, il va acheter.

3. A partir de là, la fiction va progresser avec une assez grande logique. (Signalons, sans trop nous y attarder, que l'analogie Lewis/film à faire-Byers/guerre à faire ne cesse de fonctionner tout au long du film. De la guerre ne sont retenus et montrés que les éléments qui peuvent aussi évoquer la fabrication d'un film : confection des costumes, choix et achat des accessoires, rôles à apprendre, répétitions, etc., sans parler de l'utilisation par Byers des films documentaires qu'il projette à bord de son yacht). Fiction à peu près incroyable, invraisemblable, mais d'une incrédibilité d'un style nouveau chez Lewis : non pas la disposition minutieuse et « réaliste » d'un dispositif que seule l'irruption de Lewis-acteur va faire peu à peu basculer dans la folie, mais plutôt une invraisemblance (il vaudrait mieux dire : discontinuité) qui semble également répartie entre tous les éléments de la fiction (par exemple, la présence d'un Noir en uniforme allemand ne fait pas problème). Non seulement Lewis ne semble plus s'inquiéter des articulations de son récit (non plus empêché, mais contourné, évité, ignoré) mais c'est le principe même de toute diégèse qu'il semble laisser au hasard, la question : comment (de quel droit) passer d'une chose à une autre ? Cette question, il se la posait avec force dans les films précédents parce qu'elle n'était alors qu'un cas particulier d'un autre passage, celui

Which Way to the Front, de Jerry Lewis (Kathleen Freeman et Steve Franken).



d'une instance à l'autre d'une personnalité divisée (d'où des morceaux de bravoure tels que la transformation *à vue* de Love en Dr. Jerry à la fin de *The Nutty Professor*). Or, ce dédoublement n'est plus le sujet explicite de *Which Way To The Front*, ni le ressort de sa fiction.

4. Mais pourquoi un tel apparent relâchement ? C'est que Lewis-Byers a pris son rôle au sérieux. Que veut-on de lui ? Ce qu'il peut donner : son Nom, donc/et l'Argent que ce Nom promet, la possibilité pour lui infinie d'échanger (plans de monnaies étrangères et de femmes chargées à bord du yacht). Le récit ne progresse plus linéairement dans un espace homogène, mais uniquement par l'intermédiaire de l'un de ces équivalents généraux : le langage, l'argent. Aucun film de Lewis n'avait autant joué sur le langage, les mots et leurs jeux ; aucun film de Lewis n'avait si ouvertement parlé de l'argent et du pouvoir qu'il donne (il faudrait plus longuement interroger tous les caractères de « judaïté » enfin affirmés dans le film et dans deux sens opposés : apparence physique de Byers/Nom d'un soldat allemand décoré : Levitch). Aucun film n'avait été aussi près de désigner leur complicité : la parole est d'or.

5. C'est donc grâce au pouvoir transformateur des mots que Lewis-Byers se fraie un chemin vers et à travers le Front. C'est (maître du langage, il dispose d'archives) *à la fois* en les nommant et en les payant qu'il s'assure les collaborations (le japonais, l'ancien du Gardenia Bleu puis Love/Hackle et Bland auxquels il donne un chèque après les avoir appelés par leur nom). C'est en parlant le même langage que le général Buck (en se contentant de répéter ses phrases) qu'il le dupe (Buck = Dollar). Au royaume des mots, nulle résistance possible ou même pensable, aucune consigne ou mot de passe qui tienne. Mais il suffit qu'on se trompe de Nom pour que la réalité crue de la guerre fasse irruption (Anzio plutôt que Naples). Et cette réalité, il n'est pas question d'oublier que c'est celle des Corps, ce corps que Lewis semble avoir définitivement perdu et contre (auquel) le film est dirigé (dédié). Si Kesselring est vaincu, c'est qu'il n'est qu'un corps (d'où la difficulté pour Byers-Kesselring de faire face à son rôle : whisky et bière avant le conseil d'état-major, irruption d'une femme en chaleur). Si Hitler est vaincu, au terme d'une scène magnifique, c'est qu'il n'est qu'un Corps, d'où le ballet, la référence faite à Eva, à la cuisine, le masochisme affiché, etc.. Byers - Kesselring - Lewis - Levitch peut bien d'une manière insupportablement grinçante mimer ces corps en folie, c'est pour les détruire (pour combien de temps ?). Il a désormais gagné, c'est-à-dire que ce qu'il a perdu est indicible (1) : sa Parole est d'or : (deutsch) *Mark My Words*.

Serge DANEY.

(1) Le drame du sujet dans le Verbe c'est qu'il fait l'épreuve de son manque à être (Lacan).

Camarades (suite)

CAMARADES Film français de Marin Karmitz. **Scénario** : Marin Karmitz, Jean-Paul Giquel, Lia Wajntal. **Images** : Pierre-William Glenn (Eastmancolor). **Son** : Bernard Aubouy. **Musique** : Jacky Moreau, Sylvain Gaudelette. **Décors** : Charlotte Fraisse, Henri Brichetti. **Montage** : Thierry Derocles. **Interprétation** : Jean-Paul Giquel (Yan), Juliet Berto (Juliet), Dominique Labourier (Jeanne), André Julien (le père), Gilette Barbier (la mère), Christian Bouillette, Gérard Zimmerman, Favre-Bertin, Michel Ferrand, Michel Duplex, Jean-Pierre Mellec. **Production** : Daniel Riche, M.K 2 Productions, Reggane Films, Les Films 13, Les Productions de la Guéville. **Distribution** : NEF. **Durée** : 85 mn.

Si je reviens un peu sur un film qui, malgré un relatif succès commercial, n'a semble-t-il en fin de compte guère pu faire illusion sur le plan politique (la floraison des films type *Z* a échaudé pas mal d'optimismes militants, quant à l'aspect « positif » du traitement « grand public » de « sujets politiques à caractère progressiste »), c'est surtout en raison de quelques réactions (attendues) que ma lecture de *Camarades* dans le numéro 222 des *Cahiers* (« Film/politique ») a suscitées de la part de critiques professionnels. Il est normal que les résistances principales à toute mise en question radicale de ce type de film (mise en question par exemple de l'idéologie de « l'expression artistique » sur laquelle il se fonde, et de son économie) viennent, une fois encore, de *critiques* couvrant d'une phrase de gauche une activité professionnelle résolument empirique, esthétisante, antiscientifique et antimarxiste, et dont le vernis phraséologique (citations de Brecht, Lénine, etc.), ne peut manquer assez vite de craquer, sur, par exemple, ceci : « *J'aime la tranquillité sereine de la narration, le rythme du récit, ce style intimiste rehaussé d'envolées épiques, cette tentative de fusion entre le « discours » et le « vécu », la beauté des couleurs en profonde harmonie avec les préoccupations de l'auteur (le gonflage à partir du* 16 *est très réussi*) », etc. (Guy Hennebelle / *Cinéma* 71, février.)

Précisément, j'avais écrit que *Camarades appelait* ce genre de commentaire esthétisant et formaliste, qu'un tel film (fondé sur le refus de principe de critiquer son lieu d'inscription) avait inévitablement pour effet « *de* séparer *ce que le spectateur croit être le « contenu » (politique) du film et ce qu'il croit être la « forme » (esthétique)* ». Et de les séparer *sans retour dialectique*. Cette mutilation de lecture qui est la règle de toute critique empirique (s'épuisant dans le va-et-vient entre la « forme » et le « contenu ») se vérifie par ailleurs dans l'aveuglement de cette critique à toute autre analyse : d'un texte donc où je m'efforçais de dénoncer cette division mécaniste forme/contenu, idéologique/esthétique, voici la leçon que tire Guy Hennebelle : « *Mais ce n'est pas seulement le contenu idéologique du film qu'on a contesté avec l'indignation vertueuse dont je parlais plus haut. Marin Karmitz serait encore coupable de graves fautes sur le plan esthétique. Il aurait* « englué le travail des signifiants politiques, le travail politique des signifiants, dans un glacis de signifiés moralisateurs ». *Tel quel* (...). *Voilà bien du « gauchisme esthétique », par exemple ! Il ne s'agit pas a contrario, c'est clair* (sic), *de nier la nécessité d'une révolution permanente des formes. On conviendra volontiers* (sic) *qu'une certaine dramaturgie traditionnelle est aujourd'hui dépassée. Mais, à condition de la lire d'une manière dialectique, je crois qu'est juste la formule de Jean-Louis Bory qui dit : « La culture populaire, c'est le savoir bourgeois plus la voix populaire* ».

Il est inutile, je pense, d'insister sur de telles déclarations, non plus que sur des formules du genre « révolution permanente des formes » qui se dénoncent d'elles-mêmes. Il va sans dire que les « fautes » dont Karmitz s'est rendu « coupable » n'ont strictement rien à voir avec quelque « plan esthétique ». Répétons-le : c'est la critique idéaliste qui a tout intérêt à maintenir disjoints et étanches un « contenu idéologique » (ou politique) et une « forme esthétique ». On le vérifiera en chaque occasion.
Et puisque l'accusation qui nous est portée (par *Cinéma* 71, *Positif*, etc.), à propos entre autres de notre analyse de *Camarades !*, est celle précisément de formalisme, rappelons à la suite de Brecht (rappelons-le entre autres à *Positif*, très empressé à le citer, ainsi que d'autres classiques marxistes, si c'est de manière analogique, mensongère et régressive, comme tel fragment de « Sur le réalisme », p. 81, servant d'exergue à l'article de MM. Ciment et Seguin dans le n° 122, et dont nous restituons ici le contexte) :

a) « *Quand on veut parler au peuple, il faut se faire comprendre de lui. Mais là encore ce n'est pas affaire de forme. Le peuple ne comprend pas*

seulement les formes anciennes. Pour dévoiler la causalité sociale, Marx, Engels, Lénine n'ont pas cessé de recourir à des formes nouvelles. Lénine ne disait pas seulement autre chose que Bismarck, il le disait autrement. Au vrai, il n'entendait parler ni dans les formes anciennes, ni dans les formes nouvelles : il parlait dans la forme appropriée » ;

b) « *Des changements qui ne sont pas des changements, des changements « de forme »*, des descriptions qui ne restituent que l'extérieur des choses, *sans qu'on puisse former un jugement, un comportement formel, une action qui ne fait que satisfaire aux formes*, sauver les formes, *des créations qui restent sur le papier, les adhésions du bout des lèvres, c'est tout cela, le formalisme. Dans l'emploi de certaines notions en littérature, on devrait ne pas trop s'éloigner de la signification qu'elles ont dans d'autres domaines* » (id. p. 106. C'est moi qui souligne.)

Ceci posé, qui n'est pas inutile, j'en viens au point décidément névralgique de la critique que j'avais faite, dans « Film/Politique », de *Camarades !* : ayant écrit que ce film, étant donné son sujet (les luttes en usine), se privait de toute possibilité d'être pris au sérieux du fait d'une carence fondamentale : « *l'absence radicale de toute référence aux syndicats ouvriers* », *Positif* m'accuse du « mensonge le plus grossier », *Cinéma* 71 (on y est plus serein) d'inexactitude. Pour *Positif*, « *il en est question* (des syndicats) *à plusieurs reprises* ». Pour *Cinéma* 71, si, « *à Yan qui s'interroge sur la portée de l'action des syndicats actuels, un militant à l'accent étranger répond par une éloquente citation de Lénine qui vaut son pesant d'or !* » cependant, « *il est certain que Karmitz est plutôt discret sur ce type d'organisation dans la France de* 1970. *Faut-il expliquer pourquoi ? N'est-il pas évident que c'est parce (qu'il estime) qu'il n'y a plus convergence entre la cause du peuple et la cause des appareils ?* » Cette argumentation est désarmante. Mais c'est se faire plus candide que nature (ou croire ses lecteurs plus candides que nature), que de prétendre faire passer pour une « référence » à l'existence peu escamotable des syndicats ouvriers dans les usines (*contradiction spécifique* du gauchisme dans ces mêmes usines, et par conséquent question qui ne saurait être éludée par un film traitant, d'un point de vue gauchiste, des luttes contre les cadences, les contremaîtres, etc.) une vague pleurnicherie et une citation de Lénine, proférée sentencieusement en guise d'analyse concrète, par un « militant » sorti de nulle part : détournée, donc, dans un sens moralisant. Une fois de plus. Mais la mollesse idéologique du film ne peut qu'être confirmée par la veulerie (et précisément le formalisme) des arguments de ceux qui le défendent (c'est bien cela, en effet, « sauver les formes »). Les uns et les autres, dans le champ spécifique du cinéma, appartiennent au même camp idéologique : celui qui se regroupe autour de la conception : cinéma = art populaire, art de masse, art de la plus grande lisibilité. Conception dont on sait ce que politiquement elle recouvre : la défense de l'*économie* (à tous les sens du mot) du cinéma de type hollywoodien — et dont nous critiquerons systématiquement le caractère réactionnaire. — Pascal BONITZER.

The Private Life of Sherlock Holmes

THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES (LA VIE PRIVEE DE SHERLOCK HOLMES). Film anglais de Billy Wilder. **Scénario :** Billy Wilder, I.A.L. Diamond, d'après le personnage d'Arthur Conan Doyle. **Images :** Christopher Challis (Panavision, Technicolor). **Musique :** Miklos Rozsa. Concerto pour violon et orchestre de Miklos Rozsa. **Décors :** Alexandre Trauner (prod. des.), Tony Inglis (art dir.). **Montage :** Ernest Walter. **Son :** J.W.N. Daniel, Dudley Messenger, Gordon K. McCallum. **Assistant réalisateur :** Tom Pevsner. **Générique :** Maurice Binder. **Directeur de production :** I.A.L. Diamond. **Interprétation :** Robert Stephens (Sherlock Holmes), Colin Blakely (Dr John H. Watson), Irene Handl (Mrs Hudson), Christopher Lee (Mycroft Holmes), Genevieve Page (Gabrielle Valadon), Olive Revill (Rogozhin), Tamara Toumanova (Petrova), George Benson (Inspecteur Lestrade), Catherine Lacey (la vieille dame), Mollie Maureen (la reine Victoria), Peter Madden (Von Tirpitz), Robert Cawdron (le directeur de l'hôtel), Michael Elwyn (Cassidy), Michael Balfour (le ministre), Graham Armitage (Wiggins), Stanley Holloway (premier fossoyeur), Eric Francis (second fossoyeur), Ina De La Haye (femme de chambre de Petrova), Kynaston Reeves (vieil homme), Anne Blake (« Madame »), Ismet Hassan, Charle Young Atom, Teddy Kiss Atom, Willie Shearer (équipage du sous-marin). **Production :** Billy Wilder, Phalanx Production, 1969. **Distribution :** Paramount/Transamerica. **Durée :** 130 mn.

Que le film de Billy Wilder dupe d'abord tous ceux qui attendent révélations indiscrètes et scandales mondains d'une histoire se donnant ostensiblement comme l'envers d'un décor d'où la « bagatelle » (l'érogène) avait été dès l'origine un peu trop exclue pour qu'on ne s'y permette pas aujourd'hui, par la plus conventionnelle des transgressions de genre, de l'afficher enfin, voilà qui n'étonnera guère, venant de la part d'un auteur chez qui chaque sujet, pour toujours et trop tapageusement promettre, n'en frustre pas moins systématiquement, et avec toute la perversion requise, son spectateur. Au niveau de la promesse non tenue d'abord, mais aussi à celui de la représentation du personnage, toujours extérieur au champ « érogène » qui l'entoure : jamais « dans le coup », et plutôt malhabile à pratiquer les règles du jeu truquées dont son crapuleux entourage ne se prive pas d'abuser. (On comprendra peut-être mieux, dès lors, pourquoi la critique, répugnant à reconnaître cette systématique, s'est accrochée avec cette énergie désespérée à ce qui touche à l'homosexualité du héros, quelque peu « anecdotique » et « pittoresque » que soit pourtant l'épisode en question.)

Appliquée au personnage de Sherlock Holmes, cette constante de l'inadaptation au milieu se trouve, nous semble-t-il, affectée d'une efficacité qui dépasse nettement l'effet de gag.

Condamné, par l'image référentielle du personnage, à faire de Holmes celui qui déchiffre des messages illisibles pour tout autre, celui qui ne cesse de tirer parti (de trouver *un* sens) d'indices apparemment sans pertinence, Wilder va jouer « a contrario » de cette « compulsion herméneutique » pour aveugler son héros sur *toute autre* réalité. Ainsi chaque indice repéré par lui, loin d'être le signe « authentique » qui va le rapprocher de la « Vérité », est-il au contraire préalablement disposé par d'autres en vue de sa lecture (soit pour le mystifier, soit pour utiliser son travail déductif). C'est-à-dire que la « réalité » à laquelle se heurte Holmes n'est que le produit d'une mise en scène, totalement insuspectable par lui qui se trouve prisonnier de son personnage, comme (de par sa méthode déductive) du lieu textuel (de la diégèse) à l'intérieur duquel il évolue (il ne découvrira la supercherie du sous-marin qu'en en rapprochant analogiquement le camouflage de l'image du Lac des Cygnes). Quant à « l'adversaire » — l'Allemagne —, guère réductible aux normes manichéistes, et plus averti sur la part de mensonge que contient le réel, s'il met à profit l'enfermement de la lecture holmesienne, il sera néanmoins joué à son tour par une instance supérieure (le contre-espionnage anglais) dont on ne s'apercevra que plus

tard à quel point elle contrôlait le jeu et ses mystères.

Que ces systèmes décrochés s'englobant successivement réintroduisent insidieusement la dimension politique en pointant le gigantesque effet de leurre auquel une lecture interprétative de l'univers diégétique (celle qui croit à l'innocence de la réalité) se voit conduite, cela fait peut-être de « La vie privée de Sherlock Holmes » l'une des œuvres limites du cinéma *hollywoodien* actuel. L'une des seules qui ne réintroduisent pas seulement le politique « par force », c'est-à-dire parce que de par ses multiples contradictions, ce cinéma se trouve pris aujourd'hui, dans un procès qui en exhibe métaphoriquement le refoulement, mais aussi, plus profondément, parce qu'il réussit à faire émerger dans son « conscient » ce qui n'appartenait jusqu'à lors qu'au domaine de sa surdétermination (ce qui est programmé dans le film au travers de la progressive mise en lumière des forces anonymes, avouant leur nom à la fin : le retour du signifié, caractéristique du cinéma classique, s'excusant ici comme retour du politique) (1).

Si l'on revient maintenant à ce que nous disions plus haut de l' « ouverture érogène » que le film promet, on peut voir que cette inscription s'effectue elle aussi de bout en bout *contre* Holmes, en tant que sa lecture — dirigée, transitive — du monde (des indices) est d'emblée condamnée à la monosémie, donc le rend impuissant à symboliser. Ainsi, dans le temps même où il oblige son spectateur à faire de la transgression de la lecture holmesienne la condition de l'accession à la jouissance que celui-ci barre (l'espace du désir étant bien celui de la symbolie) — et qui transparaît pourtant de toutes parts — (cf. le « jeu polysémique » si bien réussi par l'espionne, ou bien Watson combinant homo et hétérosexualité) le film s'ouvre à une approche polysémique dont ce n'est pas le moindre mérite que de pouvoir faire enfin justice du mythe de la littéralité et de l'univocité du sens dans lequel baignent encore la majorité des œuvres. — Pascal KANE.

(1) Encore s'agirait-il de savoir de quelle « politique » il est ici question. La scène (de ménage) entre Victoria et le frère de Holmes ne contribuerait guère, malheureusement, qu'à assurer la pérennité de l'image « sur mesure » et rassurante, une fois pour toutes produite par l'idéologie hollywoodienne (même si, en l'occurrence, elle apparait assez vraisemblable).

Nouvelles de l'idéologie dominante

La campagne de dénonciations déclenchée contre nous par *Positif* à propos d'*Othon* (qui fait figure, dans l'opération, de catalyseur et de prétexte névralgique), atteint aujourd'hui à un niveau de généralisation et de déchaînement hystériques. Evidemment bornée par ses étroites limites théoriques (nous supposons ce point démontré dans notre dernier numéro), l'« argumentation » développée contre nous, incapable de progression conséquente, trouve cependant à se répéter, se *rééditer*, grâce à la mise en place d'une chaîne de relais-fantoches complaisants (dont Patrick Séry, dans *Le Monde*, constitue le plus récent maillon), et avec l'appui de complices empressés dans les officines critiques parisiennes et provinciales. C'est ainsi que dans *Hebdo Témoignage Chrétien* du 28 janvier 1971, Gaston Haustrate, qui se définit par ailleurs comme « critique de gauche non partisan » (?) (*Cinéma 71* n° 151) écrit, avec une hargne à peine contrôlée, et sous un titre que son ton d'aliéniste rend rétroactivement inquiétant (« Le Cas Straub »), un article que nous reproduisons intégralement :

« Nous nous serions bien dispensés d'une quelconque ligne sur « Othon » le dernier film de Jean-Marie Straub, si nous n'avions assisté, depuis, à une de ces opérations de snobisme intellectuel qui fait parfois désespérer du bon sens et de l'intelligence française.

« L'imposture Straub, ce poulain-victime des « Cahiers du Cinéma », de leur marxisme-léninisme de chambre, de leur ésotérisme pathologique est manifeste.

« Faute de pouvoir espérer de la critique une presse favorable, on lui force la main en l'alimentant de textes explicatifs (les seules choses claires de Straub), sortes de mode d'emploi d'un film qui sans ça (et même avec ça d'ailleurs) est d'une « lecture » pas seulement douloureuse mais soporifique.

« Des confrères tombent dans le panneau et c'est dommage.

« Qu'on ne nous accuse pas de conservatisme aveugle et de paresse intellectuelle. Nous avons accordé suffisamment de place, ici, aux recherches des uns et des autres, pour qu'on nous épargne ce reproche. Encore faut-il que la sincérité et le talent des auteurs se manifestent ou se laissent espérer. Je doute que, dans le cas de Straub, il y ait là autre chose que le fruit sec d'une confusion mentale exploité par les professionnels des circuits parallèles de la pensée cinématographique. » — G.H.

Nouvelle étape, donc, dans la remontée picardienne, à laquelle nous opposerons très normalement ce fragment de *Critique et Vérité* de Barthes qui comprend, prévoit et ruine l'article cité : « *Ce qui frappe, dans les attaques lancées récemment contre la nouvelle critique, c'est leur caractère immédiatement et comme naturellement collectif. Quelque chose de primitif et de nu s'est mis à bouger là-dedans. On aurait cru assister à quelque rite d'exclusion mené dans une communauté archaïque contre un sujet dangereux. D'où un étrange lexique de* l'exécution. (...) *Bref l'« exécution » de la nouvelle critique apparait comme une tâche d'hygiène publique, qu'il fallait oser et dont la réussite soulage... Provenant d'un groupe limité, ces attaques ont une sorte de marque idéologique, elles plongent dans cette région ambiguë de la culture où quelque chose d'indéfectiblement politique, indépendant des options du moment, pénètre le jugement et le langage. Sous le Second Empire, la nouvelle critique aurait eu son procès : ne blesse-t-elle pas la raison? (...) Ne choque-t-elle pas la morale? (...) Ne discrédite-t-elle pas nos institutions nationales aux yeux de l'étranger? (...)* [La pensée régressive] *vit en effet dans la peur (d'où l'unité des images de destruction) ; elle craint toute novation, dénoncée chaque fois comme « vide » (c'est en général tout ce qu'on trouve à dire du nouveau). Cependant cette peur traditionnelle est compliquée aujourd'hui d'une peur contraire, celle de paraître anachronique (...). La régression se fait aujourd'hui honteuse, tout comme le capitalisme. D'où de singuliers* à-coups: *on feint un certain temps d'encaisser les œuvres modernes, dont il faut parler, puisqu'on en parle; puis, brusquement, une sorte de mesure étant atteinte, on passe à l'exécution collective.* »

On demande donc à M. Haustrate : à quand l'appel *officiel* aux excommunications, aux procès de ceux qui font « parfois désespérer du bon sens et de l'intelligence française » (retour du national-chauvinisme poujadiste), à l'internement des maniaques de l'ésotérisme, au redressement des « circuits parallèles de la pensée cinématographique. » ? — La Rédaction.

Une lettre

M. Dominique Païni (Aubervilliers) nous écrit :

« Je viens de lire le dernier numéro de « Jeune Cinéma » (février, n° 52, dernières pages de Jean Delmas).

Je crois utile de vous assurer que, membre du Parti Communiste Français, j'éprouve le plus vif intérêt pour vos travaux dont je suis solidaire quant à leur base méthodologique de départ : *le matérialisme historique et dialectique.*

Votre « passé Filipacchesque » ne vous honore que plus ; votre choix (politique) a été sans concession.

Les divergences qui peuvent parfois survenir dans tel ou tel de vos textes, avec mes propres idées, ne m'empêchent pas (« en mon âme et conscience »), au contraire, de présenter ou de me référer à vos travaux dans les ciné-clubs que je suis appelé, assez souvent, à animer.

Ceci pour démentir les attaques calomnieuses (surtout bêtifiantes) de « Jeune Cinéma », soudain respectueux des « révisos du P.C. », les présentant pleins de suspicion envers votre revue. Nous étions les traîtres de la « Révolution de 1968 ». Nous serions clairvoyants en 1971.

Mes divergences mêmes avec vos travaux, incitant en fait à plus de réflexion, les attaques hargneuses dont vous êtes l'objet de « tous les bords » (dévoilant toutes leurs présupposés idéologiques) sont pour moi les meilleures garanties de votre juste travail.

Deuxième point.

Pourtant, puisqu'on vous reproche « Marchais et Narboni, main dans la main », pouvez-vous, lors d'un prochain numéro des Cahiers, préciser vos positions quant à la politique culturelle (donc cinématographique aussi) des communistes français ?

J'espère que pour vous aussi le point suivant est clair (« Positif », loin de toute appréhension dialectique des choses, ne peut bien sûr le concevoir) :

— Positions d'un *Parti de classe,* en regard de l'étape historique actuelle du capitalisme monopoliste d'Etat.

— Travail d'avant-garde de groupes tels que le vôtre (ou « Tel Quel »).

Cette demande ne dénote pas chez moi un besoin de sécurisation, étant je vous l'ai dit membre du Parti Communiste. Mais puisque « soupçon de connivence » il y a, il faut répondre. (Vos réponses à « Positif » étaient bienvenues).

Ma demande sera j'espère opportune.

En vous félicitant pour votre numéro spécial Eisenstein, « très lisible » (!), recevez, etc. »

Les points soulevés dans cette lettre appellent, par leur importance, une réponse qui bien évidemment excèderait le cadre de cette rubrique : le problème central aujourd'hui pour toute avant-garde théorique se réclamant du matérialisme historique et du matérialisme dialectique est bien celui de l'articulation de son travail spécifique à la pratique sociale, donc au champ politique. C'est à préciser cette articulation que vise de plus en plus notre travail : ceux qui nous *lisent* ne peuvent et ne pourront manquer de s'en apercevoir. Nous retiendrons seulement aujourd'hui, de la lettre de D. Païni, outre le soutien qu'il nous apporte, la référence qu'il fait à ceux qui, *ne nous lisant pas*, s'autorisent néanmoins à falsifier nos positions.

Il s'agit en l'occurrence de Jean Delmas dans *Jeune Cinéma* qui, sortant de la retraite où le cantonne habituellement son discours ét(h)ique, emboite le pas, les félicitant, aux Benayoun, Seguin, Ciment (nous lui signalons également André Cornand dans *Image et Son*, Gaston Haustrate dans *Témoignage Chrétien*, Patrick Séry dans *Le Monde*, etc.). Inutile de revenir sur l'inéluctable réédition du même discours borné (voir dans ce numéro, p. 63), ni donc de relever les injures, calomnies, sottises, etc., dont ce discours se constitue. Nous signalons simplement à nos lecteurs, pour l'intelligence du premier point de la lettre de D. Païni, le geste d'*indicateur* qui dans le même temps où il nous désigne comme étant servilement aux ordres de Moscou et/ou de Marchais, nous dénonce aux militants du Parti Communiste Français pour notre « déshonorant passé filipacchesque » : « *Pour un communiste, pour un militant réel, ce passé filipacchesque (même avec une indépendance tant bien que mal défendue) ne peut guère être une bonne référence.* »

Pour notre part, contentons-nous d'indiquer celle (la référence) du discours de Delmas : l'anticommunisme fossile quand, joint au radotage « critique », il est poussé à sa dernière extrémité.

Un livre

Des films réalisés par Roman Polanski, on peut dire qu'ils possèdent tous un double caractère : d'une part, les fictions qu'ils développent respectent les règles du genre auquel elles empruntent leurs thèmes, et donnent ainsi une « postérité » au récit cinématographique qu'il est convenu d'appeler « classique » ; mais, d'autre part, cette faculté d'opérer l'ordre du classicisme cinématographique s'exerce grâce à l'organisation et au contrôle d'un *savoir* (dont la région, approximativement, est celle de la psychanalyse).

Cette ambiguïté des films de Polanski, de prendre les apparences de l' « hollywoodisme » sans pour autant se tenir sur ses prémisses, c'est bien ce que l'essai de Pascal Kané, paru aux Editions du Cerf, s'attache à définir, par une série d'analyses délibérément *discontinues :* en effet, il ne pouvait être question d'imposer aux films signés Polanski une unité illusoire par le renvoi idéologiquement plus que suspect à l' « originalité » omnipotente de leur auteur.

L'étude a donc deux directions :

— elle s'attache en premier à décrire ce que P. Kané appelle le texte hollywoodien, et sa réinscription dans le cinéma de Polanski : les effets des méthodes de production, les références de genres ; cette notion de « genre » étant des plus floues, le travail s'assigne de le préciser pour lui redonner une valeur opératoire : « Un genre est une catégorie de récit qui tire son originalité d'un certain nombre d'éléments invariants dont l'emploi systématique crée à la longue une convention particulière au genre, et qui constitue son *vraisemblable* ». Grâce à une telle définition, on peut désormais décrire les films de Polanski comme des jeux *combinatoires*, et analyser leur inscription, et leur travail, dans la perspective d'une histoire des « modèles » cinématographiques.

— D'autre part, elle analyse comment le cinéma de Polanski « critique » le processus esthétique-idéologique de la fascination en demandant à son spectateur un travail de type nouveau : « Polanski ne se sert pas du spectacle comme d'un simple moyen, il est avant tout attentif à ce « saut » qualitatif effectué par le film : la transformation du monde réel en spectacle de ce monde, c'est-à-dire à ce que l'image et le son en figurent... Nous sommes aux antipodes de la *naturalisation* du spectacle. »

Ces analyses permettent dès lors de lire chacun des films dans leur double détermination, et de dévoiler ce qui, dans leur fonctionnement, fait appel à une *place* spécifique, celle de l' « auteur », de Polanski continuateur-critique rusé d'un cinéma révolu.

C'est bien pourquoi le livre de Pascal Kané décrit moins les permanences thématiques, ou une spécificité de « l'art polanskien », que son dehors historique et théorique, et par là, arrive à cerner quelle est la *modernité* d'un cinéma tel que le pratique Polanski ; modernité d'autant plus difficile à clarifier que, justement, ces films « miment » le classicisme. Il va sans dire que le procès de désignation-critique engagé par Polanski de certains codes et genres n'est à aucun moment suffisant à en subvertir valablement la problématique. Qu'il reste, par là-même, irréductiblement clôturé. Une fois encore : revendiquer le cercle n'est pas en sortir.

Pierre BAUDRY.

Liste des films sortis en exclusivité à Paris du 28 octobre 1970 au 9 février 1971

36 films français

L'Alliance, de Christian de Chalonge, avec Anna Karina, Jean-Claude Carrière.
A nous deux France, de Désiré Ecaré, avec Pierre Garnier, Marie Gabrielle.
L'Araignée d'eau, de Jean-Daniel Verhaeghe, avec Elisabeth Wiener, Marc Eyraud.
Camarades. Voir numéro 222, p. 34-37 (« Film/politique »), et dans ce numéro, p. 61.
Céleste, de Michel Gast, avec Jean Rochefort, Deborah Duarte.
Le Cinéma de Papa, de Claude Berri, avec Yves Robert, Claude Berri.
Le Clair de terre, de Guy Gilles, avec Patrick Jouané, Edwige Feuillère, Annie Girardot.
Comptes à rebours, de Roger Pigaut, avec Serge Reggiani, Michel Bouquet.
Le Distrait, de Pierre Richard, avec Pierre Richard, Marie-Christine Barrault.
Elise ou la vraie vie, de Michel Drach, avec Marie-José Nat, Mohamed Chouikh.
L'Escadron Volapük, de René Gilson, avec Olivier Hussenot, André Thorent.
Etes-vous fiancée à un marin grec ou à un pilote de ligne ?, de Jean Aurel, avec Jean Yanne, Françoise Fabian, Francis Blanche.
Fantasia chez les ploucs, de Gérard Pirès, avec Mireille Darc, Lino Ventura, Jean Yanne.
Le Gendarme en balade, de Jean Girault, avec Louis de Funès, Michel Galabru.
Le Genou de Claire, de Eric Rohmer, avec Jean-Claude Brialy, Aurora Cornu.
La Grande Java, de Philippe Clair, avec Francis Blanche, les Charlots.
Ils, de Jean-Daniel Simon, avec Michel Duchaussoy, Charles Vanel, Alexandra Stewart.
La Liberté en croupe, d'Edouard Molinaro, avec Maria Mauban, Juliette Villard.
Love Positions, réalisation CIDAV.
Macédoine, (de Jacques Scandelari), avec Michèle Mercier, Pierre Brasseur.
Madly, de Roger Kahane, avec Alain Delon, Mireille Darc.
Le Monde des animaux sauvages, d'Eugène Schumacher.
Mont-Dragon, de Jean Valère, avec Jacques Brel, Carole André.
Mourir d'aimer, d'André Cayatte, avec Annie Girardot, Bruno Pradal.
The Night Visitors (De la part des copains), de Terence Young, avec Charles Bronson, James Mason, Liv Ullmann.
Les Novices, de Guy Casaril, avec Brigitte Bardot, Annie Girardot.
Peau d'âne, de Jacques Demy avec Catherine Deneuve, Jean Marais, Jacques Perrin.
Picasso, un portrait, d'Edward Quinn.
Pollux, film d'animation de Serge Danot.
Le Portrait de Marianne, de Daniel Goldenberg, avec Karen Blanguernon, Claude Brasseur.
Remparts d'argile, de Jean-Claude Bertucelli, avec Leila Chenna.
Road to Salina (La Route de Salina), de George Lautner, avec Mimsy Farmer, Robert Walker Jr, Rita Hayworth.
Le Territoire des autres, de François Bel, Gérard Vienne, Michel Fano.
Tumuc Humac, de Jean-Marie Périer, avec Marc Porel, Dani Graulle.
Une fille libre, de Claude Pierson, avec Christine Davray, Bernard Verley.
Le Voyou, de Claude Lelouch, avec Jean-Louis Trintignant, Charles Denner, Danièle Delorme.

30 films américains

Bloody Mama (Bloody Mama), de Roger Corman, avec Shelley Winters, Pat Hingle.
The Boatniks (Du vent dans les voiles), de Norman Tokar, avec Robert Morse, Stefanie Powers, Phil Silvers.
The Body Snatcher (Récupérateurs de cadavres), de Robert Wise, avec Boris Karloff, Bela Lugosi.
Cannon For Cordoba (Les Canons de Cordoba), de Paul Wendkos, avec George Peppard, Giovanna Ralli.
Catch 22 (Catch 22), de Mike Nichols, avec Alan Arkin, Orson Welles.
The Eagle and the Hawk (L'Aigle et le vautour), de Lewis R. Foster, avec John Payne, Rhonda Fleming.
Getting Straight (Campus), de Richard Rush, avec Elliot Gould, Candice Bergen.
Hello-Goodbye (Hello-Goodbye), de Jean Negulesco, avec Michael Crawford, Curd Jurgens.
Hell's Angels (Les Démons de la violence), de Lee Madden, avec Jeremy Slate.
Hill of Death (Assaut colline 408), de Peter Lazag, avec Amalia Gade, Tony Leblanc.
In Search of Gregory (A la recherche de Gregory), de Peter Wood, avec Julie Christie, Michael Sarrazin.
The Killing of Sister George (Faut-il tuer Sister George ?), de Robert Aldrich, avec Beryl Reid, Susannah York.
Kiss Me Quick (La Vie sexuelle de Frankenstein), de Harry Novak, avec Sexton Friendhi, Claudia Banles.
The Last Escape (La Dernière Evasion), de Walter Grauman, avec Stuart Whitman.
The Last Warrior (L'Indien), de Carol Reed, avec Anthony Quinn, Claude Akins.
Lions Love (Lions Love), d'Agnès Varda, avec Viva !, Jim Rado, Gerry Ragni. Voir numéro 214, p. 27 (petit journal).
A Man Called Sledge (Un nommé Sledge), de Vic Morrow, avec James Garner, Dennis Weaver.
The Man With the X-Ray Eyes (L'horrible cas du Docteur X), de Roger Corman, avec Ray Milland, Harold J. Stone.
Monte Walsh (Monte Walsh), de William A Fraker, avec Lee Marvin, Jeanne Moreau, Jack Palance.
Move (Move), de Stuart Rosenberg, avec Elliot Gould, Paula Prentiss.
Murphy's War (Murphy), de Peter Yates, avec Peter O'Toole, Philippe Noiret.
Naked Angels (Les Anges nus), de Bruce Clark, avec Michael Greene, Jennifer Gan.
On a Clear Day You Can See Forever (Melinda), de Vincente Minnelli, avec Barbra Streisand, Yves Montand.
The Pickup (Coups fourrés), de Robert L. Frost, avec Wesdon Bishop, Stefan Sema.
Promise at Dawn (La Promesse de l'aube), de Jules Dassin, avec Melina Mercouri, Assaf Dayan.
The Ribald Tales of Robin Hood (Les Aventures amoureuses de Robin des bois), de Richard Kanter, avec Ralph Jenkins, Daniela Larsen.

Ryan's Daughter (La Fille de Ryan), de David Lean, avec Robert Mitchum, Sarah Miles.
Tell Me You Love Me Junie Moon (Dis-moi que tu m'aimes, Junie Moon), d'Otto Preminger, avec Liza Minnelli, Ken Howard.
Tillie and Gus (Tillie and Gus), de Francis Martin, avec W.C. Fields, Alison Skipworth.
Which Way to the Front (Ya ya mon général) Voir dans ce numéro p. 60.

20 films italiens

Amore questo sconosciuto (Le Sexe cet inconnu), de Max Hunter.
Black Joe (Black Joe), de Gianfranco Baldanello, avec Robert Woods, Lucienne Bridou.
Ciak Mull (Le Bâtard de Dodge City), de E.B. Clucker, avec Leonard Mann, Peter Martell.
Django il bastardo (La Horde des salopards), de Sergio Garrone, avec Anthony Steffen, Paolo Gozlini.
Don Giovanni (Don Giovanni), de Carmelo Bene, avec Carmelo Bene, Lydia Mancinelli.
E Dio disse a Caino (Et le vent apporta la violence), d'Anthony Dawson, avec Klaus Kinsky, Peter Carsten.
...e divenne il più spietato bandito del Sud (L'Homme qui a tué Billy le Kid), de J. Buchs, avec Peter Lee Lawrence, Fausto Tozzi.
Ho trovato Martin Bormann (Le Retour des loups), de John Huxley, avec Robert Kent, Liana Orfei.
Macchie di belletto (Exécutions), de Romolo Guerrieri, avec Franco Nero, Adolfo Celi.
Il magnifico texano (Le magnifique Texan), de Lewis King, avec Glenn Saxon, John Barracuda.
Il nostro agente a Casablanca (Deux garces et un tueur), de Tullio Demicheli, avec Lang Jeffries, Thea Fleming.
Queimada (Queimada), de Gillo Pontecorvon, avec Marlon Brando, Evaristo Marquez.
Requiescant (Requiescant), de Carlo Lizzani, avec Lou Castel, Mark Damon, Pier Paolo Pasolini.
Gli schiavi più forti del mondo (Les Gladiateurs les plus forts du monde), de Michele Lupo, avec Roger Browne, Gordon Mitchell.
Showdown (Le Tueur frappe trois fois), de Massimo Dallamano, avec John Mills, Luciana Paluzzi.
Strogoff (Michel Strogoff), d'Eriprando Visconti, avec John Phillip Law, Mimsy Farmer.
Uccidi o muori (Ringo contre Jerry Colt), de René Cardona, avec Robert Mark, Gordon Mitchell.
Un uomo, un cavallo, una pistola (Un homme, un cheval, un pistolet), de Vance Lewis, avec Tony Anthony, Dan Vadis.
L'urlo dei giganti (Pas de pitié pour les héros), de Henry Manckiewicz, avec Jack Palance, John Gramack.
La vendetta è il mio perdono (La Vengeance est mon pardon), de Roberto Mauri, avec Erika Blanc, Piero Lulli.

11 films anglais

Devils of Darkness (Orgies sataniques), de Lance Comfort, avec William Sylvester, Hubert Noel.
The Drifter (Chasseur de filles), d'Alex Matter, avec John Tracy, Sadja Marr.
Figures in a Landscape (Deux hommes en fuite), de Joseph Losey, avec Robert Shaw, Malcolm McDowell.
The Kelly Brothers (Ned Kelly), de Tony Richardson, avec Mick Jagger, Clarissa Kaye.
Performance (Performance), de Donald Cammell et Nicolas Roeg, avec James Fox, Mick Jagger.
The Prime of Miss Jean Brodie (Les belles Années de Miss Brodie), de Ronald Neame, avec Maggie Smith, Robert Stephens.
The Private Life of Sherlock Holmes (La Vie privée de Sherlock Holmes) Voir dans ce numéro p. 62.
Scream and Scream Again (Lâchez les monstres), de Gordon Hessler, avec Vincent Price, Peter Cushing, Christopher Lee.
Two Gentlemen (Two Gentlemen), de Ted Kotcheff, avec Robin Phillips, Judy Geeson.
Wonder Wall (Wonder Wall), de Joe Massot, avec Jack McGowran, Jane Birkin.
Zeta One (Zeta One), de Michael Cort, avec James Robertson Justice, Dawn Addams.

4 films allemands

Engelchen liebt kreuz und quer (Douze filles pour un homme), de Marran Gosov, avec Harald Leipnitz, Sibylle Marr.
Komm nur, mein liebstes Vögelein (Viens mon petit oiseau), de Rolf Thiele, avec Maria Brockerhoff, Tanja Gruber.
Von Haut zu Haut (Pornossimo), de Michael Verhoeven, avec Mario Adorf, Gila von Weitershausen.
Les Yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour. Voir numéro 218, p. 43 (« Othon et Jean-Marie Straub »), numéro 223, p. 48-58 (Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet), numéro 224, p. 40-48 (Questions à Jean-Marie Straub : « La vicariance du pouvoir »).

3 films espagnols

El asesino loco y el sexo (Sex Monster), de René Cardona, avec Joachim Cordero, Régine Torne.
La isla de la muerte (Le Baron vampire), de Mel Wells, avec Cameron Mitchell, Kay Fischer.
Neurosis (Week-end pour Elena), de Julio Diamante, avec Gérard Barray, Valérie Lagrange.

2 films danois

Eur det gick for Kyrkoherden (Les Brebis du révérend), de Torgny Wickman, avec Jarl Borssen, Diana Kjaer.
Tumult (Minette de cinq à sex), de Hans Andersson, avec Bjorn Puggaard-Müller, Gertie Jung.

2 films grecs

Agapi kai ema (Quand les colts sonnent le glas), de Nicos Foskolos, avec Jenny Karezi, Costas Kazakos.
Lady Désir, de Harry Newman, avec Margaret Taylor, John Heston.

2 films suédois

Moi un corps, d'Arne Mattsen, avec Anders Henrikson, Eva Dahlbeck.
Vindingevals (Noces suédoises), d'Ake Falk, avec Kent Andersson, Mona Andersson.

1 film algérien

Eldridge Cleaver in Exile (Eldridge Cleaver, Black Panther), de William Klein.

1 film argentin

Invasion (Invasion), de Hugo Santiago, avec Olga Zubarry, Lautaro Murna.

1 film belge

La Bataille des dix millions, de Chris Marker.

1 film brésilien

Os Herdeiros (Les Héritiers). Voir numéro 225, p. 44-56 (Entretien avec Carlos Diegues).

1 film hongrois

Sirocco (Sirocco d'hiver). Voir dans ce numéro, page 59.

1 film iranien

The Invincible Six (Les Héros de Yucca), de Jean Negulesco, avec Stuart Whitman, Elke Sommer.

1 film panaméen

Sweet Hunters (Tendres chasseurs), de Ruy Guerra, avec Maureen McNally, Susan Strasberg, Sterling Hayden.

1 film soviétique

Waterloo (Waterloo), de Serguei Bondartchouk, avec Rod Steiger, Christophe Plummer.

Edité par les Editions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 2 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire no 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19e - Le directeur de la publication : Jacques Doniol-Valcroze.
PRINTED IN FRANCE

